"URDU AFSANON MEIN ALAMATIYAT, ASATIRIYAT AUR TAJRIDIYAT KA TANQEEDI TAJZIA"

Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the award of the Degree of

Doctor of Philosophy

In

Urdu

By

NISAR AHMAD DAR
Enrollment no. **A160171**

Under the Supervision of
Prof. Abul Kalam

Department of Urdu
School of Languages, Linguistics & Indology

MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY, Gachibowli, Hyderabad - 500032
2018

فہرست

انتساب

اپنے والدین کے نام۔۔۔

یہ جانتے اور مانتے ہوئے کہ موت برحق ہے اور اس کا وقت معین ہے۔

پھر بھی آپ لوگوں کے اچانک بچھڑ جانے سے موت سے زیادہ کوئی چیز بے وقت اور بے رحم نہیں لگی۔۔!!

اور

اپنے مشفق بھائیوں کے نام، جن کے ہونے نے والدین کے نہ ہونے کا احساس کم کر دیا۔۔!!!

ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے۔اس آئینہ میں سماج یا معاشرے کا کوئی بھی چہرا خواہ وہ بھلائی کا ہو یا برائی کا چُھپ نہیں سکتا۔ادب کے ان چہروں کا عکس اس کی شعری اور نثری اصناف کے ذریعے نظر آتا ہے۔ یہی عکس دکھاتے دکھاتے غزل اردو شاعری کے وقار کا ضامن ٹھہری اور اردو نثری سرمایا کا معیار اردو افسانہ قرار پایا۔غزل شاعری کی آبرو بن گئی تو افسانہ نثری ادب کا اعتبار۔افسانہ کیسا بھی ہو مختصر یا طویل، ماضی کے پسِ منظر میں ہو یا زمانۂ حال کی روداد۔ یہ زندگی کے ہر پہلو، ہر گوشے کا غماز ہوتا ہے۔غزل کی طرح اس کے بھی لامحدود فنّی اور جمالیاتی پہلو اور امکانات ہیں۔ان ہی میں سے علامتیت ،اساطیریت اور تجریدیت کا برتاؤ بھی ہے۔

اردو افسانے کی تاریخ پر اگر نظر ڈالی جائے تو سجاد حیدر یلدرم کے ''خارستان وگلستان''اور''چڑیا چڑے کی کہانی'' سے لے کر پریم چند کے ''کفن'' اور ''دو بیل'' تک، بیدی، کرشن چندر، منٹو، عصمت اور عزیز احمد سے لے کر جدید دور کے افسانہ نگاروں انتظار حسین، سریندر پرکاش، بلراج مینرا اور مابعد جدیدیت یا آج کے دور کے افسانہ نگار غضنفر، خالد جاوید، مشرف عالم ذوقی، ابن کنول، بیگ احساس، طارق چھتاری، نیر مسعود، ترنم ریاض وغیرہ تک پھیلا ہوا ہے۔اس کا سلسلہ کتنی ہی تحریکوں اور انقلابوں سے گزرتا ہوا یہاں تک پہنچا ہے۔اس (افسانہ) کی کوئی بھی شکل رہی ہو، خواہ وہ یلدرم کی رومانیت پسندی ہو یا پریم چند کی اصلاحی تحریک، 1936ء کی ترقی پسندی رہی ہو یا 1947ء کے فسادات یا پھر جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا دور دورہ۔ ہر زمانے میں زبان، اسلوب، تکنیک کے نئے نئے تجربے افسانے میں کیے گئے۔

اظہار و ترسیل کے ذرائع کی شکل میں جہاں بیانیہ، واقعہ نگاری، پلاٹ نگاری، اظہاریت، شعور کی رو، داخلی خود کلامی، سریلزم اور تحلیل نفسی وغیرہ نے افسانے کا دامن وسیع کیا وہیں علامتیت ،اساطیریت اور تجریدیت اس کے جزولاینفک بن گئے ہیں۔افسانہ نگار افسانے کی پیش کش کو موثر بنانے کے لیے ان عناصر کا سہارا لیتا ہے۔ یہ علامتیں، اساطیر اور تجرید وہ کہیں سے بھی اخذ کر سکتا ہے۔ یہ انسانی، حیوانی، نباتاتی، مذہبی، مصوری یا مجسمی غرض کچھ بھی ہو سکتے ہیں۔البتہ یہ افسانہ نگار کا اپنا انفرادی اسلوب ہوتا ہے کہ وہ افسانے میں ان عناصر کا استعمال کیسے کرتا ہے۔

علامت کے لیے انگریزی میں لفظ سمبل (Symbol) ہے جس کے معنی ایک شئے کا دوسری شئے کا متبادل ہونا ہے۔ لیکن غور طلب بات یہ ہے کہ علامت لفظ ہے چیز نہیں، حالانکہ ہم لفظ سے بھی چیز ہی مراد لیتے ہیں۔اس لفظ کے معنی کا تعین اس کے سیاق وسباق میں ہوتا ہے جس میں اسے برتا گیا ہو۔ علامت کسی لفظ کے معنی نہیں بلکہ معنی کے مفہوم کو علامتیت قرار دیا جاتا ہے اور اس مفہوم میں بھی ایک مخصوص پس منظر ہوتا ہے۔اس کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ علامتیت لفظ کا خارجی نہیں داخلی مفہوم ہے۔علامتیت سے مراد علامتی ادب نہیں بلکہ علامت کے نظری بحث سے ہے۔ علامتی ادب پر مقالے میں بالتفصیل بات ہوئی ہے۔

دیکھا جائے تو ادب میں علامت کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہ انسانی زندگی میں ابتدا سے کارفرما ہے اور اسی طرح سے ادب میں بھی یہ شروع ہی سے اظہاریت کا وسیلہ رہی ہے۔نثری ادب کا دامن شروع ہی سے ان خصوصیات سے مالا مال رہا ہے۔ جہاں تک افسانے میں علامتی رجحان کا تعلق ہے تو یہ ابتدائی دور کے افسانہ نگار یلدرم اور پریم چند کے افسانوں ہی سے دیکھنے کو ملتا ہے۔اردو کے کئی ناقدین پریم چند کے کفن، دو بیل، دوسری شادی کو اردو کے ابتدائی علامتی افسانے قرار دیتے ہیں تو بعض یلدرم کے خیالستان اور چڑیا چڑے کی کہانی کو۔اس کے بعد کرشن چندر کے غالیچہ، مہالکشمی کا پل، دو فرلانگ لمبی سڑک کو بھی اس زمرے میں شامل کیا جاتا ہے۔بعض ناقدین کے نزدیک سعادت حسن منٹو کا افسانہ پھندنے اردو کا پہلا علامتی افسانہ ہے۔

اردو میں علامتی افسانوں کے آغاز کا زمانہ ترقی پسند ادب کے زوال کے منظرنامے سے وابستہ ہے جہاں افسانے میں سبب اور مسبب کے بیانیے کے تحت اپنی بات کو یا حقیقتوں کو سیدھے اور سہل انداز میں پیش کیا جاتا تھا۔اس دور میں جب ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ادب لکھا جا رہا تھا، علامت نگاری کی مثالیں بہت کثرت سے تو نہیں ملتیں البتہ کچھ افسانہ نگاروں کے ہاں اس اسلوب کی جھلکیاں ضرور دیکھی جا سکتی ہیں۔ اردو افسانے میں ایک بڑی تبدیلی اس وقت آئی جب ترقی پسند ادب کے ردّعمل کے طور پر جدیدیت کا رجحان بڑھا۔ دراصل اردو میں باقاعدہ علامتی افسانوں کا فروغ جدیدیت کے زمانے ہی میں ہوا جو 1960ء سے 1980ء تک کی مدت پر محیط ہے۔ گو علامتی کہانیوں کا باقاعدہ آغاز 1960ء کے بعد کے افسانوں سے ہوا۔بلراج مین را کا وہ، سریندر پرکاش کا بجوکا، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم اور برف پر مقالمہ، ممتاز شیریں کا میگھ ملہار، انتظار حسین کا آخری آدمی، زرد کتّا، کایا کلپ، اقبال مجید کا دو بھیگے ہوئے لوگ، خالدہ حسین کا ہزار پایہ اور سواری، احمد ہمیش کا مکھی، انور سجاد کا کونپل اور گائے، عمر احسن کا ابابیل، انور خان کا کوؤں سے ڈھکا آسمان وغیرہ علامتی افسانے کی مکمل ساخت کو پیش کرتے ہیں۔افسانہ نگاروں نے سیاسی اور سماجی شعور کی معنویت کو اجاگر کرنے کے لیے علامت کو اپنے افسانوں کی پیش کش کا سانچہ بنایا۔ داخلی خود کلامی، شعور کی رو اور تحلیل نفسی جیسی تکنیکی کوششوں کے ذریعے تحریروں کو قاری تک پہچانے کی سعی کی۔

اسطور، جسے انگریزی میں متھ (Myth) کہتے ہیں اور اس کے مطالعے کو مائیتھالوجی (Mythology) کہتے ہیں، ایک ایسی مقدس کہانی ہوتی ہے، جو فوق البشر روحانی ہستیوں کے کائنات میں عمل دخل، رسم و رواج، رہن سہن، اور کائنات کے ساتھ ان کے تعلق کو بیان کرتی ہے۔ یہ فوق البشر ہستیاں دیوی دیوتا اور انسان دونوں ہو سکتے ہیں۔ کائنات میں ان کا رہن سہن جس معاشرے اور ثقافت کو جنم دیتی ہے اسطور اس کا بیان اور اس کی وضاحت کرتی ہے۔فن و ادب میں اسطور پیش کی گئی وہ فضا، وہ اسلوب، یا ادیب کا وہ تخلیقی رویہ ہے جس کے سبب قاری کے ذہنی و جذباتی رشتے اس کے ماضی سے جڑ جاتا ہے۔ اگرچہ اردو میں افسانہ نگاری کا آغاز داستانوی روایت سے انحراف کی صورت میں ہوا اور مثالیت پسندی اور تخلیقی رجحان کی جگہ حقیقت پسندانہ اور ارضی رجحان نے لے لی تھی۔اس کے باوجود کہانی کی اندرونی ہیئت اور اس کی فضا کی اساطیری بنیادیں اس قدر

مضبوط تھیں اور ہیں کہ آج تک کسی نہ کسی صورت میں مختصر افسانے میں اپنی موجودگی کا مظاہرہ کرتی آ رہی ہیں۔

ترقی پسند تحریک اور 1947ء کے بعد افسانے میں نیا انقلاب سا آیا، جس سے اردو افسانے کی تعریف ہی بدل گئی۔ اس سب کے بعد جدیدیت اور پھر مابعد جدیدیت کا آغاز ہوا۔ جن سے بہت حد تک افسانے کی شناخت ہی بدل گئی۔ افسانے کی اس بدلی ہوئی شناخت یا شکل کو ہم تجرید یا تجریدیت کے نام سے جانتے ہیں۔ تجریدیت بھی مغرب ہی کی دین ہے، جو مصوری سے ادب میں آئی۔ انگریزی میں تجریدیت کو Abstarctionism کہتے ہیں۔ تجریدیت کا مقصد ایک خاص قسم کا ردعمل یا تاثر مرتب کرنا ہوتا ہے۔ جہاں تک تجریدی کہانی کا تعلق ہے یہ بے موضوع اور بے کردار ہوتی ہے۔

پلاٹ کی جو کلاسیکی شکل تھی وہ بہت پہلے سے معدوم ہو چکی تھی۔ واقعات اور حالات کو ان کی حقیقی شکل میں پیش کرنے کے بجائے ان کی وہ صورت پیش کی جاتی ہے جو فنکار کے لاشعور میں اُبھرتی ہے۔ اسے تجریدی انداز کہتے ہیں۔ افسانے کا انحصار کیفیت آفرینی پر ہوتا ہے۔ ایک خاص کیفیت اور تاثر پیدا کرنے کے لیے فنکار کئی طریقے استعمال کرتا ہے جن میں ایک تجرید بھی ہے۔ گویا تجرید مقصد نہیں ذریعہ اظہار ہے۔ پہلے اسے مقصد کے تحت تجرید کا استعمال کیا جاتا تھا لیکن آج اس حقیقت کو فراموش کر دیا گیا اور تجریدیت پر اتنا زور دیا گیا کہ اصل واقعہ اس کے ملبہ میں دب کر رہ جاتا ہے۔

اساطیریت، علامتیت اور تجریدیت سے اردو افسانوں میں ماضی کو تو نئے تناظر اور نئی معنویت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ افسانوں میں موجودہ انسان کی زبوں حالی کو ان ہی عناصر کے امتزاج سے نمایاں انداز میں دکھایا گیا ہے۔ اردو افسانوں میں ان عناصر کا ایک وافر ذخیرہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ اساطیریت اردو افسانوں میں محض حقیقت سے انحراف یا ماضی پسندی نہیں بلکہ اسے افسانہ نگاروں نے ایک طرح سے اپنا میڈیم بنایا ہے اور اس کے ذریعے عصری زندگی کے متنوع پہلوؤں کو نئے سیاق وسباق اور نئی معنویت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اردو افسانوں میں اسطور، علامت اور تجریدیت کے عناصر جس تواتر اور تسلسل کے ساتھ ملتے ہیں اس کی بنا پر یہ اردو افسانوں کا ایک مستقل اور مستحکم موضوع ہے۔ میرے پی ایچ۔ ڈی مقالے کا موضوع یہی ہے۔ جس کا عنوان اس طرح سے ہے''اردو افسانوں میں علامتیت، اساطیریت اور تجریدیت کا تنقیدی تجزیہ''۔ موضوع اور مقالے کا عنوان پروفیسر ابوالکلام کی نگرانی اور ان کے مشورے سے مقرر کیا گیا تھا اور مقالے کی تکمیل بھی ان ہی کے ہر طرح کے تعاون کے سبب ممکن ہو سکی ہے۔ میں نے اپنے مقالے کو تحقیق کے اصولوں اور تقاضوں کے مطابق پانچ ابواب اور ہر باب کو پانچ پانچ ذیلی ابواب میں تقسیم کیا ہے۔

کسی بھی موضوع کو قلمبند کرنے سے قبل اس کی گزشتہ سے پیوست صورت حال کو سامنے رکھنا نہایت ناگزیر ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے اس کے لیے موضوع کا پس منظر اور اس کی بازگشت ہمارے لیے علت ومعلول کا کام کرتی ہے، اسی لیے میں نے مقالے کے پہلے تین ابوب میں نظری بحث کے تحت صرف علامت، اسطور اور تجرید پر سیر حاصل بحث کی ہے، جس کی تفصیل

حسب ذیل ہے:

بابِ اوّل: علامت، معنی و مفہوم، تعریف و توضیح

اس باب میں علامت نگاری پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ علامت کے مفہوم کو پوری طرح سے سمجھنے اور واضح کرنے کے لیے اس باب کو پانچ ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے ۱) علامت یا علامتیت کی مختلف تعریفیں اور نظریات۔ ۲) علامت اور نشان۔ ۳) علامت اور اور تمثیل۔ ۵) علامت اور مختصر افسانہ

بابِ دوّم: اسطور، معنی و مفہوم، تعریف و توضیح

اس باب میں اسطور پر جامع روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس باب کو بھی پانچ ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے تا کہ اسطور کو سمجھنے میں آسانی ہو اور اسطور کے اصلی مفہوم تک رسائی ہو۔ اس باب کے پانچ ذیلی ابواب اس طرح سے ہیں۔ ۱) اسطور یا اساطیریت کی مختلف تعریفیں اور نظریات۔ ۲) اسطور کی روایت۔ ۳) اسطور اور دیگر ادبی عناصر۔ ۴) اسطور اور مذہب۔ ۵) اسطور اور مختصر افسانہ

بابِ سوّم: تجرید، معنی و مفہوم، تعریف و توضیح

اس باب کو بھی پانچ ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جس میں ۱) تجرید یا تجریدیت کی مختلف تعریفیں اور نظریات۔ ۲) تجریدی موسیقی و مصوری۔ ۳) تجرید اور دیگر ادبی عناصر۔ ۴) تجرید اور علامت میں فرق۔ ۵) تجریدیت اور مختصر افسانہ، جیسے نکات پر بحث کی گئی ہے۔

بابِ چہارم: اردو افسانوں میں علامتیت، اساطیریت اور تجریدیت کا موضوعاتی تنقیدی تجزیہ

یہ باب میرے مقالے کا اہم باب ہے۔ چوں کہ یہ باب موضوع سے متعلق تفصیلی، تحقیقی و تنقیدی تجزیہ اور بحث کا مطالعہ کرتا ہے اس لیے اس باب کو پانچ بنیادی اور اہم ذیلی ابواب میں اس طرح تقسیم کیا ہے کہ اردو افسانہ کے تمام ادوار کو مقالے میں شامل کیا جا سکے۔ جس کی تفصیل حسبِ ذیل ہے:

- ☆ ۱) 1903ء سے 1936ء تک
- ☆ ۲) 1936ء سے 1947ء تک
- ☆ ۳) 1947ء سے 1960ء تک
- ☆ ۴) 1960ء سے 1980ء تک
- ☆ ۵) 1980ء سے 2015ء تک

میں نے باب چہارم کے تحت اپنے پی۔ ایچ۔ ڈی کے موضوع کے بارے میں ہر ممکن حد تک تحقیقی و تنقیدی تجزیہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

بابِ پنجم: اردو افسانوں میں علامتیت، اساطیریت اور تجریدیت کا فنّی تنقیدی تجزیہ

اس باب میں ابتدائی دور کے افسانوں سے لے کر موجودہ دور تک کے نمائندہ افسانوں کا علامتی، اساطیری اور تجریدی نقطۂ نظر سے فنّی تنقیدی تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ اس باب کو بھی با قاعدہ سمجھنے اور سمجھانے کے لیے ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے جن میں ۱) پلاٹ ۔۲) کردار نگاری ۔۳) تکنیک ۔۴) زماں و مکاں اور آفاقیت ۵) اسلوب جیسے عنوانات کا احاطہ کیا گیا ہے۔

اختتامیہ میں مقالے کے تمام ابواب اور ذیلی ابواب کا خلاصہ اور حاصل مطالعہ پیش کیا گیا ہے نیز حاصل مطالعہ کے تمام اہم نکات میں ارتباطی نظری زیریں لہر تلاش کی گئی ہے۔

مقالہ کے آخر میں کتابیات کے عنوان سے میں نے ان تمام بنیادی اور ثانوی ماخذات یعنی افسانوی مجموعوں، تنقیدی کتابوں، رسائل و جرائد اور انگریزی کتابوں کی تفصیلی فہرست درج کی ہے۔

کائنات کی تخلیق کا نقطۂ آغاز علامت ہی ہے۔ وہ علامت جس کی تفہیم و تعبیر میں ساری ذہانتیں ابھی تک الجھی ہوئی ہیں اور تخلیق کائنات کا عقدہ ابھی تک سلجھ نہیں پایا ہے، مذہبی صحیفوں میں بھی بعض ایسی علامتیں موجود ہیں جن کے مفاہیم واضح نہیں ہو پائے، مثلاً کلام پاک میں 'الم' یا اس طرح کے اور جملے ہیں جن کے معنی ابھی تک ذہن انسانی کی رسائی سے باہر ہیں۔ کائنات اور علامت کا ایک بہت گہرا رشتہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کائنات کے تمام مسائل انسانی ذہن کے حدود سے ماورا ہیں اور انہی علامتوں کی تفہیم سے کائنات کی پرتیں کھلتی ہیں اور انہی علامتوں کے انکشاف میں ذہن انسانی کا ارتقا مضمر ہے۔ دراصل سائنسی یا تخلیقی ذہانتیں ایسی ہی علامتوں کو ایک حقیقی اور واضح شکل عطا کر کے کائنات کے ارتقا کی تاریخ مرتب کرتی ہیں۔ آج کی جتنی بھی سائنسی ایجادات یا اختراعات ہیں، سب ماضی میں علامات کی صورت میں موجود رہی ہیں۔ سائنس نے صرف ان علامتوں کی تعبیر تلاش کر کے انہیں حقیقت کے روپ میں پیش کر دیا ہے۔ ہوائی جہاز ہو یا دیگر ایجادات ایسا نہیں کہ یہ نئی ایجادات ہیں بلکہ علامتی اور اسطوری صورت میں یہ اشیاء پہلے ہی سے موجود رہی ہیں۔ گویا کہ علامتیں یا اسطوری علامتیں اس کائنات کی تخلیق میں ابتدا سے تھیں اور جب تک یہ دنیا قائم ہے، اساطیری علامتیں حقیقی صورتوں میں سامنے آتی رہیں گی۔

ادب بھی اسی پُر اسرار کائنات کا ایک حصہ ہے اور اس کے یہ علامتی، اسطوری اور تجریدی اظہار بھی۔ ادب کی بنیای تشکیل بھی انہیں کے وسیلے سے ہوئی ہے۔ علامتیں اور اساطیر نہ ہوتیں تو شاید ادب وسیع اور ہمہ گیر نہ ہو پاتا۔ اس کا تنوع، تضاد، تعبیرات سب ان علامتوں، اساطیروں کی رہین منت ہیں کیوں کہ تخلیقی ذہن کائنات کے ذروں میں مخفی علامتوں، اساطیروں کو ہی اظہاری تعبیر عطا کرتا ہے اور فطرت کے علائم سے انسانوں کو روشناس کراتا ہے۔

ادب ایک بہتا ہوا دریا ہے، جس میں تحریکیں اور رجحانات پانی کے بلبلوں کی طرح ابھرتے ہیں، کبھی یہ فنا ہو جاتے ہیں اور کبھی اس سمندر کا ایک حصہ بن جاتے ہیں۔ علامتیت، اساطیریت اور تجریدیت بھی اسی سمندر کے حصے ہیں۔ جن کے اثرات فرانسیسی ادب سے نکل کر عالمی ادب پر چھا گئے۔ علامے، بودلیئر اور ورلین کی شاعری کے نیچے تلے جمالیاتی اور علامتی اسلوب نے پورے یورپ میں ایک ہلچل سی مچا دی، حالانکہ یہ بھی تاریخ کا ایک اہم انکشاف ہے کہ علامتی اظہار کا ایک اہم

پیغامبر ایڈگر ایلن پوتھا، جس کو فرانس کے رومانی شاعر بودلیئر نے دریافت کیا تھا اور جس کی علامت نگاری نے یورپی ادب میں ایک انقلاب برپا کردیا اور اس کے بعد ایک پوری نسل پو کی تقلید میں وجود میں آئی جس نے علامتوں کے نظام کو ایک نئی شکل دی اور اس طرح ادب کی پوری شکل وصورت ہی تبدیل کردی۔ گو کہ پو کی علامت نگاری کی تحریک کے اثرات وسیع سے وسیع تر ہوتے گئے حتیٰ کہ دیگر ادبیات پر بھی اس کے اثرات پڑنے لگے۔ اردو ادب پر بھی پو کے اثرات مرتب ہونے شروع ہوگئے۔ ان کی کہانیوں کے ترجمے سے اردو میں اس تحریک سے دلچسپی پیدا ہوئی اور اسی نوع کی کہانیاں اردو میں بھی وجود میں آنے لگیں، حالانکہ ابتدا میں علامہ راشدالخیری، سجاد حیدر یلدرم، خواجہ حسن نظامی، نیاز فتح پوری، سلطان حیدر جوش وغیرہ جیسے ادیبوں نے سادہ اسلوب میں کہانیاں لکھیں اور ان کا علامتوں سے کوئی رشتہ نہیں تھا۔

اس دور کے افسانہ نگاروں میں سب سے بڑا نام پریم چند کا آتا ہے۔ پریم چند کے یہاں محدود سطح پر سہی علامتوں کا ایک مربوط نظام ملتا ہے مگر وہ بنیادی طور پر ایک حقیقت پسند افسانہ نگار تھے جو بہت ہی سیدھے سادے انداز میں اپنے خیالات کی ترسیل کہانیوں کے ذریعے کررہے تھے۔ ان کا طرز فکر ترقی پسندانہ تھا، یہی وجہ ہے کہ جب ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تو پریم چند نے اس تحریک کی حمایت کی کیوں کہ پریم چند کے افسانوں کے جو موضوعات، مسائل اور افکار تھے وہ ترقی پسندوں سے گہری مطابقت رکھتے تھے۔ پریم چند طبقاتی نظام کے خلاف اور مساوات کے حامی تھے۔ سرمایہ دارانہ نظام اور سامراجیت کی مخالفت میں بھی پریم چند آگے تھے۔ اس طرح ترقی پسند تحریک سے ان کی ذہنی ہم آہنگی تھی۔ 'کفن' اس کی ایک واضح مثال ہے جو پریم چند کی شاہکار کہانی ہے۔

پریم چند کے بعد ترقی پسند مصنفین نے ایسے افسانے لکھے جن میں علامتی پیرائے میں مذہبی رجعت پسندی اور دقیانوسیت پر گہرا طنز تھا۔ ''انگارے'' کے بیشتر افسانے ایسے تھے جن میں مارکسیت کی فکر کے ساتھ ساتھ مذہبی ادعائیت پر بھی چوٹ تھی۔ اس زمانے میں کرشن چندر، بیدی، منٹو اور عصمت چغتائی نے کامیاب علامتی افسانے تحریر کیے۔ اس کے بعد افسانے میں تجریدیت کا دور آیا۔ تجریدیت پر مبنی بیشتر افسانے ابہام کے شکار تھے۔ ایسے افسانوں میں کوئی منطقی تسلسل نہیں ہوتا تھا نیز یہ پلاٹ، کردار اور کہانی پن سے بھی عاری ہوتے تھے۔

تجریدی افسانہ نگاروں نے افسانے کو چیستاں بنا دیا۔ ابتدا میں بلراج مینرا، دیویندر اسر، سریندر پرکاش، انور سجاد، بلراج کومل، کمار پاشی، انتظار حسین، احمد ہمیش، قمر احسن وغیرہ اسی نوعیت کے افسانے لکھا کرتے تھے۔ ترقی پسند افسانے کے بعد جدیدیت کی ایک لہر آئی جس نے فکشن کے فارم اور اسلوب کو تبدیل کردیا اور جدیدیت میں تجریدیت کو بھی فروغ دیا گیا۔ اس طرح افسانہ قاری کے فہم وادراک سے دور ہوتا گیا اور نئے نئے اسالیب کی بھول بھلیوں میں کہانی کھو گئی۔ عہد بدلا تو علامتیت اور اسلوب میں بھی تبدیلیاں آئیں اور ان تبدیلیوں کے نتیجے میں افسانے میں کئی نئی تکنیکیں وجود میں آئیں۔ تحلیل نفسی، رومانیت اس طرح کے اور بھی رویے اور نظریات افسانے میں داخل ہوتے گئے اور رفتہ رفتہ کہانی اپنے بنیادی فارم اور

محور سے منحرف ہوتی گئی۔ الگ الگ رویے اور رجحانات کے حامل تخلیق کاروں نے اپنے اپنے اسالوب اور تکنیک کے ذریعے افسانے کی شکل وصورت تبدیل کرنے کی کوشش شروع کردی۔

سلام بن رزاق، بلراج مینرا اور ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں نے نئی علامتیں وضع کیں اور پرانی علامتوں کو نئی حسیت سے آشنا کیا۔ پریم چند کے ''بجوکا'' کی علامت کو بھی افسانہ نگاروں نے اپنے عہد اور موضوع کے اعتبار سے برتا اور بجوکا کی علامت کو نئے ابعاد عطا کیے۔ اس طرح پریم چند کے بجوکا کی علامت کی تعبیریں بھی مختلف افسانہ نگاروں کے یہاں اپنے اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے نئی شکلیں اختیار کرتی گئیں۔

افسانے میں لسانی اور ہیئتی ومعنوی سطح پر بہت ساری تبدیلیاں بھی آئیں۔ علامت سے کچھ کہانیوں کا رشتہ ٹوٹا تو کچھ کہانی کاروں نے اپنی تخلیق کی بنیاد ہی علامتوں پر رکھی۔ کرداروں کی سطح پر بھی علامت اور استعاراتی انداز اختیار کیے گئے اور علامتی کرداروں کے ذریعے کہانی کو نئی وسعتوں سے ہمکنار کیا گیا۔ ''بجوکا'' بھی ایک طرح سے کرداری علامت ہے جس کو مختلف تناظرات میں استعمال کیا گیا۔ کچھ پرانے اساطیری کردار کا احیا ہوا تو کچھ نئی اساطیر بھی خلق کی گئیں۔ انتظار حسین نے داستانوں کے علامتی کردار کو اپنی کہانیوں میں نئے رنگ وروپ میں پیش کیا تو قمر حسن نے بھی ''ابابیل'' جیسے علامتی کردار کے ذریعے کہانی کو ایک نئی فضا دی۔ بیدی نے دیو مالائی کرداروں کو اپنے افسانے میں جگہ دی۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں اندو اور مدن ایسے ہی علامتی اور اساطیری کردار ہیں۔ کرشن چندر نے بھی کچھ علامتی کردار ضرور خلق کیے لیکن ان کے یہاں علامت اپنی مکمل صورت میں نظر نہیں آتی۔

بہر حال اردو افسانوں میں علامتی اور اسطوری طرز اظہار کو ایک زمانے تک بڑی اہمیت حاصل رہی۔ بعد کے جن افسانہ نگاروں نے علامتی کردار تخلیق کیے ان میں سید محمد اشرف، انور خاں، شوکت حیات، مظہر الزماں خاں، انور سجاد وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

افسانہ مختلف ادوار سے گزرتا رہا۔ مختلف تحریکات اور رجحانات سے متاثر بھی ہوتا رہا مگر پھر مسئلہ کہانی پن کی واپسی کا پیش آیا۔ نئی کہانی وجود میں آئی تو وہاں بھی نئے نئے تجربے سامنے آئے۔ کسی ایک تجربہ یا تکنیک پر کہانی کاروں نے اتفاق نہیں کیا۔ اس طرح کہانی نظریاتی، اسلوبی اور ہیئتی پیچیدگیوں کا شکار ہوتی رہی۔ تجریدیت علامت سے مختلف بھی ہوئی اور ترسیل ابلاغ کا بھی مسئلہ سامنے آیا۔ بہر حال اردو افسانوں میں علامتی اور استعاراتی طرز اظہار کو مکمل طور پر مسترد کیے جانے کی کوششیں کامیاب نہیں ہوئیں۔

علامتی اور استعاراتی طرز اظہار کو اختیار کرکے فکشن کو وسعتوں سے ہمکنار کرنے والوں میں انتظار حسین، انور سجاد، خالدہ حسین، بلراج مینرا، شوکت حیات، سلام بن رزاق، سریندر پرکاش، انور خاں اور سید محمد اشرف کے نام اہم ہیں۔

انتظار حسین نے ''کربلا''، ''غدر''، ''تقسیم ملک''، ''ہجرت'' وغیرہ جیسے موضوعات کو اپنے افسانوں میں علامتی رنگ

میں پیش کیا اور اس طرح کھوئے ہوؤں کی جستجو سے ان کی کہانی عبارت ہے۔ انہوں نے ''اساطیر'' اور ''دیومالا'' کے خزانے سے استفادہ کیا اور انہیں عصری حالات سے ہم آہنگ کر کے نئی شکل میں پیش کیا۔ ''زرد کتا''، ''آخری آدمی''، ''کایا کلپ'' اور ''کشتی'' ایسی اسطوری علامتی کہانیاں ہیں جن میں انہوں نے مخصوص داستانی، حکایاتی اور تمثیلی اسلوب استعمال کیا ہے۔ ''زرد کتا'' ان کے یہاں اس روحانی گراوٹ کی ایک علامت بن کر ابھرتی ہے جو ہوس پرستی اور طمع سے پیدا ہوئی ہے۔ انہوں نے اس کہانی میں انسان کے روحانی زوال کی دردناک تصویر پیش کی ہے۔ ''کچھوے''، ''کشتی''، ''انتظار''، ''رات'' اور ''پوری عورت'' میں بھی انہوں نے علامتوں کا سہارا لیا ہے۔ ''کشتی'' تو ایک ایسا افسانہ ہے جس میں انہوں نے اساطیری روایتوں کے ساتھ ساتھ توریت، زبور، انجیل اور کلام پاک میں حضرت نوحؑ کے واقعے کے ذریعے گہرائی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ انتظار حسین نے پرانی علامتوں کو نئے انداز میں ڈھالا ہے اور اس کے اندر نئی حسیت اور عصریت پیدا کر کے اس کی معنویت کو واضح کیا ہے۔

انور سجاد بھی علامتی افسانہ لکھنے والوں میں ایک اہم نام ہے۔ ان کا اصل موضوع جبر کے خلاف احتجاج ہے اور وہ احتجاج کے لیے علامتی اور تجریدی طریقۂ کار اختیار کرتے ہیں۔ ''کونپل'' اور ''گائے'' میں انہوں نے علامتوں کا استعمال کیا ہے۔ بنیادی طور پر انور سجاد نے علامتی اسلوب کے ذریعے فرد کے مسائل اور اس کی ذہنی وجذباتی کیفیات کو پیش کیا ہے۔ عام انسانوں کی نفسیاتی الجھنوں کی تصویر کشی انہوں نے علامتی اسلوب میں کی ہے۔

خالدہ حسین کا شمار بھی ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے اپنی کہانیوں میں علامت اور تجرید کا اس طرح استعمال کیا ہے کہ کہانی کی صورت بھی مسخ نہیں ہوئی اور اس کی معنویت بھی بحال ہوئی۔ ان کی سب سے مشہور کہانی ''سواری'' میں گہری رمزیت ہے جس کی طرف نگہت ریحانہ نے اشارہ کرتے ہوئے یہ واضح کیا ہے کہ خالدہ حسین نے سوکھے دریائے راوی کی دلدل، ڈوبتے سورج کی غیر معمولی لہو رنگ سرخی، ناگوار تیز قسم کی درد اور دہشت بھری مہک، سیاہ پوش عجیب وغریب سواری کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے جس میں گہری رمزیت پوشیدہ ہے۔ ''ہزار پایہ'' میں بھی انہوں نے علامت اور تجرید کی تکنیک کا خوبصورت استعمال کیا ہے۔ کہانی وجودی صورت حال کا بہترین علامتی اظہار ہے۔ خالدہ حسین علامتی نظام سے مربوط زندگی کی بڑی سے بڑی اور چھوٹی سے چھوٹی باتوں کو اس طرح سے پیش کرتی ہیں کہ انسان کے اطراف اور باطنی دنیا کے سارے نقوش سامنے آجاتے ہیں۔

بلراج مینرا بھی اپنے منفرد اسلوب کی وجہ سے اپنی شناخت قائم کرنے میں کامیاب رہے۔ انہوں نے افسانے کم لکھے ہیں لیکن جتنے بھی افسانے لکھے، ان میں انہوں نے نئے تجربے کیے۔ خاص طور پر کمپوزیشن سیریز ان کی غیر معمولی کہانی ہے۔ اس میں انہوں نے تجریدی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ ''آتمارام'' ان کا ایک علامتی افسانہ ہے جو آج کے جدید انسان کی کیفیت کا عکاس ہے۔ اس کہانی کا بنیادی موضوع موروثی صفات کا قتل ہے۔ ان کی کہانی ''ماچس'' بھی ایک علامتی کہانی ہے جو زندگی

کی ایک بہت بڑی حقیقت کو آشکار کرتی ہے۔علامت کے سہارے انہوں نے اس کہانی میں قدروں کے زوال اور آدرش کی موت کا نوحہ لکھا ہے۔بلراج مینرا کی علامتوں کی خاص بات یہ ہے کہ انہوں نے ان میں صرف اساطیری عناصر شامل نہیں کیے ہیں بلکہ انہوں نے عصری زندگی اور حقائق سے علامتیں تلاش کیں اور انہیں اپنی فنی کاریگری سے نئی معنویت سے آشنا کرایا۔ انہوں نے انسانی وجود کے داخلی اور خارجی تصادم کو اپنی کہانیوں میں علامتوں کے ذریعے پیش کیا ہے۔

شوکت حیات انانیت پسند افسانہ نگار کی حیثیت سے شہرت رکھتے ہیں مگر ان کی بعض کہانیوں میں بھی علامتوں کا مربوط نظام ملتا ہے۔خاص طور پر ان کی کہانی ''گنبد کے کبوتر'' میں نہ صرف علامتیں ہیں بلکہ ان علامتوں کی کئی مختلف سطحیں بھی ہیں۔ بابری مسجد انہدام کے پس منظر میں لکھا گیا یہ افسانہ علامتوں سے بھرپور ہے لیکن یہاں علامت ایک دوسری شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔''گنبد کے کبوتر'' میں راوی کا جذبہ اور احساس ہی علامت ہے۔جب وہ کبوتر سے یہ کہتا ہے کہ اڑ جا بستیوں سے دور وسیع آسمان اور جنگلوں کی طرف۔تو اس وقت یہ راوی علامت کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ان کا افسانہ ''بانگ'' بھی علامتی کہانی ہے۔ اس میں مرغوں کی علامت کشی کی گئی ہے اور استحصال اور ظلم وتشدد کی داستان کو مرغ کی علامت کے ذریعے واضح کیا گیا ہے۔ ''چیخیں'' بھی ان کا علامتی افسانہ ہے جس میں انہوں نے موجودہ تعلیمی نظام کی خامیوں کو علامتوں کے ذریعے پیش کیا ہے۔ ''مرشد'' بھی اسی نوع کی ایک کہانی ہے جس میں انہوں نے روحانیت کی آڑ میں مادیت کی لذّت کو نشانہ بنایا ہے۔شوکت حیات نے اپنی بیشتر کہانیوں میں علامتی تکنیک کے ذریعے آج کے عہد کے انسان، اس کے مسائل اور اس کی مشکلات کو بھی پیش کیا ہے۔انہوں نے علامتوں کو آج کے عہد سے ہم آہنگ کر کے اپنی کہانیوں کا حصہ بنایا ہے۔

سلام بن رزاق نے بھی علامتی اسلوب میں کہانیاں لکھی ہیں۔''ننگی دوپہر کا سپاہی''،''کالے ناگ کے پجاری'' اور ''زنجیر ہلانے والے'' ان کی ایسی ہی کہانیاں ہیں۔انہوں نے بھی اپنے افسانوں میں علامتوں کے ذریعے آج کی سفال صورت حال کی عکاسی کی ہے۔چنانچہ ان کے افسانے ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' میں دھوپ ایک علامت ہے جو صرف ایمرجنسی کی دھوپ نہیں بلکہ پورے صنعتی معاشرے کے تشنج زدہ نظام سے اس کا رشتہ ہے۔انہوں نے علامتوں کے ذریعے قانون شکنی، سماجی جبر، پولیس کی زیادتی، بدکاری اور تیزی سے بدلتے ہوئے سماج کی تصویر کشی کی ہے۔سلام بن رزاق نے آج کے پورے نظام کے منظرنامے کو علامتوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔''کالے ناگ کا پجاری'' ان کے بہترین علامتی افسانوں میں سے ایک ہے جس میں انہوں نے ایک زوال آمادہ تمدن جبر اور بربریت کے شکنجے میں جکڑے ہوئے معاشرے کی تصویر کشی کی ہے اور زندگی کی رگ رگ میں جو بے معنویت کا زہر سرایت کر گیا ہے۔اس کے بارے میں لکھا ہے کہ کالے ناگ بہت ہی خطرناک علامت کے طور پر انہوں نے استعمال کیا ہے۔یہ وہ کالا ناگ ہے جو انسانوں کا خون چوس کر تازہ دم رہتا ہے۔سلام بن رزاق کی ایک کہانی ''بجوکا'' کی علامت کے ذریعے آج کی صورت حال کی بہت خوبصورت عکاسی کی ہے۔''درمیانی صنف کے سورما'' میں بھی انہوں نے علامت کے پردے میں سماج کے درد اور زخم کو کریدا ہے۔اس کہانی میں پولیس کے جبر کو علامت کے طور پر پیش

کیا گیا ہے۔اس طرح دیکھا جائے تو سلام بن رزاق نے علامتوں کا اچھا استعمال کیا ہے۔ان کی علامتوں میں ابہام اور پیچیدگی نہیں ہوتی۔

سریندر پرکاش جدید کہانی کے کتھا گرو کہلاتے ہیں۔انہوں نے بھی افسانے میں کچھ نئے تجربے کیے۔''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' ان کی تخلیقی شناخت کا ایک واضح حوالہ ہے۔اس میں انہوں نے علامتی اسلوب کو اختیار کیا۔انہوں نے اپنے بیشتر افسانوں میں عہد حاضر کے انسان کی سائیکی، ان کے مسائل اور ان کی ذہنی کیفیات کو پیش کیا ہے۔انہوں نے موضوع کو پیش کرنے کے لیے اظہار کے مختلف طریقے تو استعمال کیے ہی ہیں مگر ان کے یہاں سب سے بہترین اظہار علامتی اور تجریدی ہے۔''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' ایک علامتی افسانہ ہے جس میں انہوں نے جدید معاشرے کو ایک علامت کے طور پر پیش کیا ہے اور اس انسانی وجود کی کیفیت کا احوال لکھا ہے جو بے چہرگی کا شکار ہے یا صنعتی دور کا بے شخصیت انسان ہے جس کا پورا وجود ہی میکانکیت کی نذر ہو گیا۔''سمندر''، ''میدان''، ''سفر''، ''پگڈنڈی''، ''پہاڑ''، ''وادی''، ''کشتی'' اور ''صحرا'' یہ سب علامتیں ہیں جن کا انہوں نے بہت ہی فنکارانہ انداز میں استعمال کیا ہے۔''تلقارمس'' میں بھی ان کا یہی علامتی فن نظر آتا ہے لیکن ان کے یہاں علامتوں کا عمل فطری اور خودکار ہے۔وہ افسانوں میں علامتیں زبردستی نہیں ٹھوستے اور نہ قاری کے لیے تفہیم و ترسیل کا مسئلہ پیدا کرتے ہیں۔ان کے کردار بھی بیشتر علامتی ہیں، جن کے یا تو نام ہی نہیں ہوتے یا ہوتے بھی ہیں تو بالکل الگ نوعیت کے۔''رونے کی آواز'' بھی ایک ایسا علامتی افسانہ ہے جس میں ایک ایسے شخص کی زندگی کا المیہ ہے جس کا نہ نام ہے نہ کوئی چہرہ۔سریندر پرکاش نے ''بجوکا'' میں اسی علامتی تکنیک کا خوبصورت استعمال کیا ہے۔بین المتونیت کی ایک بہترین مثال ہونے کے ساتھ ساتھ یہ پریم چند کے کردار ''ہوری'' کی توسیع بھی ہے اور تجدید بھی۔''بجوکا'' ایک ایسی علامت ہے جو ہر عہد میں اپنا رویہ تبدیل کرتا ہے مگر اس کا بنیادی چہرہ وہی رہتا ہے جو پریم چند کے 'ہوری' کا تھا۔''بجوکا'' میں علامت نگاری پوری طرح موجود ہے۔سریندر پرکاش کی کہانی ''بجوکا'' موجودہ جمہوری نظام کی ایک علامت کے طور پر سامنے آتا ہے کہ ''بجوکا'' کے ذریعے فصل کا کاٹا ہوا حصہ حکومت کے مختلف ٹیکسز کی علامت بن جاتا ہے۔اس کے علاوہ اور بھی افسانوں میں سریندر پرکاش نے علامتی اسلوب میں اپنے عہد کی سماجی اور سیاسی ستم ظریفیوں کا نقشہ کھینچا ہے اور اپنے عہد کے حقائق کی مکمل تصویر پیش کی ہے۔سریندر پرکاش کی کہانیوں میں علامتی اظہار کے بہت ہی خوبصورت نمونے ملتے ہیں۔

انور خاں نے بھی کہانیوں میں علامتوں کا استعمال کیا ہے۔مگر انہوں نے ایسی علامتوں سے گریز کیا ہے جو قاری کی فہم و ادراک سے بالاتر ہوں۔انہوں نے علامتوں کے استعمال میں بھی معنویت کو مدنظر رکھا ہے۔ان کے علامتی افسانوں میں ''بھیڑیں'' قابل ذکر ہے کہ اس میں بھیڑوں کو عوام الناس علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' بھی ان کا مشہور افسانہ ہے جو انہوں نے علامتی اسلوب میں لکھا ہے۔''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' ایک مہیب تاریکی علامت ہے۔ اس طرح اور بھی کہانیوں میں انہوں نے علامتوں کا اچھا استعمال کیا ہے مگر انور خاں نے اس کہانی کی اس روش سے انحراف نہیں

کیا جو اس زمانے میں عام تھی۔ انہوں نے ضرورتاً ہی علامتوں کا سہارا لیا ہے۔

سید محمد اشرف نے بھی علامتی، استعاراتی اور تمثیلی کہانیاں لکھی ہیں۔ خاص طور سے ''ڈار سے بچھڑے'' کی ''لکڑ بگھا'' سیریز کی کہانیاں اسی ذیل میں شمار کی جا سکتی ہیں اور ان کا ناول ''نمبر دار کا نیلا'' بھی ایک علامتی ناول ہے۔ انہوں نے جانوروں کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے اور غیر مرئی حقیقتوں کو جانوروں کا تمثیلی روپ دے کر پیش کیا ہے۔ دراصل یہ کہانیاں ہجرت سے متعلق ہیں اور انہوں نے ہجرت کرنے والے پرندوں کو ٹھوس تخلیقی استعارے کی شکل میں استعمال کیا ہے۔ سید محمد اشرف کے یہاں پرندے، جنگل، جنگلی جانور، غیر جاندار اشیاء جیسے صراحی، در و دیوار، ہوائیں، جنگل یہ سارے عوامل ایک خوبصورت علامتی فضا خلق کرتے ہیں۔ ان کے ناول ''نمبر دار کا نیلا'' میں بھی نیلا جبر اور استحصال کی علامت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اس طرح سید محمد اشرف نے علامتوں کے پردے میں اپنے عہد کے جبر و استحصال کی داستان لکھی ہے۔

ان ناموں کے علاوہ بھی بہت سے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے علامتی اسلوب اور تکنیک کا اپنے افسانوں میں استعمال کیا ہے اور اسلوب اور تکنیک کی سطح پر فکشن کو وسعتوں سے ہمکنار کیا ہے۔ ان میں کنور سین، ظفر اوگانوی، رضوان احمد، اکرام باگ، حمید سہروردی، غضنفر، نیر مسعود، بیگ احساس، خالد جاوید وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

جہاں تک اردو افسانوں میں اساطیریت کا معاملہ ہے تو اردو کے اولین افسانہ نگار راشد الخیری کے یہاں ان کے پہلے افسانے ''نصیر اور خدیجہ'' میں جسے اردو کا پہلا مختصر افسانہ ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ اسطور کی دھیمی دھیمی آنچ ملتی ہے لیکن ان کے دوسرے افسانوں 'کلونتیاں' اور 'خیالستان' میں اساطیری عناصر نسبتاً زیادہ نمایاں ہے۔ راشد الخیری کے برعکس دوسرے ابتدائی افسانہ نگار سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں میں اساطیری عناصر کو شعوری طور پر برتنے کا رجحان ملتا ہے خاص طور پر ان کے افسانوں ''حضرت دل کی سوانح عمری'، چڑیا چڑے کی کہانی' میں اساطیریت کا خوب صورت برتاؤ نظر آتا ہے۔ اسی طرح پریم چند کے ابتدائی افسانہ 'دنیا کا انمول رتن' میں حضرت خضر کے بیان کے حوالے سے اسطوری فضا پیدا کی گئی ہے جب کہ ان کے افسانہ 'عشق دنیا' اور 'حب وطن' میں علامتی انداز میں دیومالائی فضا کے اندر کہانی بننے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طرح ان کے افسانوں 'سیر درویش'، رانی سارندھ'، راجا ہردول'، اور 'وکرمہ دت' وغیرہ میں بھیہ راج پوت آرکی ٹائپ کے حوالے سے اساطیری فضا پیدا کی گئی ہے۔ سلطان حیدر جوش کے افسانہ 'پہلا گناہ' اور 'نرگس خود پرست' میں اساطریت سے کام لیا گیا ہے۔ اسی طرح نیاز فتح پوری کے افسانے' کیوپڈ اور سائیکی' میں بھی اسطوری عناصر ملتے ہیں۔ افسانوی مجموعے انگارے میں سجاد ظہیر کا افسانہ 'جنت کی بشارت' احمد علی کا 'مہاوٹوں کی ایک رات' اور رشید جہاں کا 'دلی کی سیر' وغیرہ میں کسی حد تک اساطیریت کا برتاؤ ملتا ہے۔ پریم چند کے افسانہ 'کفن' میں تو بدھیا کے حوالے سے اور زمیندار کے بارے میں گھیسو اور مادھو کے خیالات کے حوالے سے ایک استعاراتی فضا ضرور سامنے آتی ہے لیکن اساطیری عناصر تقریباً ناپید ار ہیں۔

1936ء سے 1947ء تک کے افسانوں میں اساطیری عناصر کے حوالے سے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی،

سعادت حسن منٹو کے افسانوں کا خاص طور سے جائزہ لیا گیا ہے۔ اردو افسانوں میں اسطوری عناصر کے مطالعہ کی اگلی کڑی تقسیم ملک اور فسادات سے متعلق لکھے گئے اساطیری افسانے ہیں۔ اس سلسلے میں کرشن چندر کے افسانوی مجموعے ''ہم وحشی ہیں اور منٹو کے افسانوں 'ٹھنڈا گوشت'، موذیل'، 'کھول دو' کے علاوہ ''سیاہ حاشیے'' میں شامل ان کی مختصر ترین کہانیوں کے حوالے سے اسطوری عناصر کا جائزہ لیا گیا ہے۔ تقسیم ملک اور فسادات کے موضوع پر جس طرح منٹو کا افسانہ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ اور کرشن چندر کا 'امرت سر آزادی سے پہلے آزادی کے بعد' بہترین افسانے قرار دیے جاتے ہیں۔ اسی طرح راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ 'لاجونتی' اس موضوع پر لکھا گیا ایک شاہکار افسانہ ہے جس کا شمار اردو کے نمائندہ افسانوں میں ہوتا ہے دیو مالاؤں میں شوہر کے تیئں بیوی کی محبت و ایثار کی جو کہانیاں ملتی ہے انہیں بیدی نے کہانی کی ہیروئن لاجو کے حوالے سے بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے۔

1947ء کے بعد کے اردو افسانوں میں بھی اساطیری عناصر کا برتاؤ زیادہ تر کرشن چندر، منٹو اور بیدی کے افسانوں میں ہی ملتا ہے۔ کیوں کہ اس اسٹیج پر پہنچ کر ان کا فن اپنے عروج کو پہنچا تھا۔ اردو افسانہ نگاری میں موضوع اور اسلوب ہر اعتبار سے ان افسانہ نگاروں نے جونئی راہیں نکالی تھیں ان پر قراۃ العین حیدر، جوگندر پال، انتظار حسین، دیوندر ستیارتھی، خواجہ احمد عباس اور رام لعل وغیرہ آگے بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ 1947ء کے بعد تقسیم ملک اور فسادات سے آگے اردو افسانے میں ایک ہمہ جہت ارتقاء کا عمل نظر آتا ہے اور اس ضمن میں مذکورہ بالا افسانہ نگاروں نے اپنے متعدد افسانوں میں اساطیری عناصر کے برتاؤ کی عمدہ مثالیں پیش کی ہیں۔ 1960ء کے بعد افسانے میں جدیدیت کا دور شروع ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے جدید افسانے کے فنی اور جمالیاتی امتیازات کی نشاندہی کی گئی ہے اور بتایا ہے۔ جدید افسانہ میں چار طرح کے اسالیب اختیار کیے گئے ہیں۔

۱۔ استعاراتی، رمزی اور اساطیری اسلوب

۲۔ تجریدی اور شعری اسلوب

۳۔ ملفوظاتی حکایاتی اور داستانی اسلوب

۴۔ عام بیانیہ انداز

جدید اردو افسانوں میں اسطوری عناصر کا تجزیہ کیا ہے اور انتظار حسین، سریندر پرکاش، کنور سین، سلام بن رزاق، حسین الحق، شوکت حیات، مشرف عالم ذوقی، غضنفر، پیغام آفاقی، عبدالصمد، الیاس احمد گدی سے لے کر طارق چھتاری تک کے افسانوں میں اسطوری عناصر کے برتاؤ کا تنقیدی تجزیہ پیش کیا ہے۔ 1980ء کے بعد مشرف عالم ذوقی، ساجدہ رشید، بیگ احساس، احمد صغیر اور، ابن کنول، ترنم ریاض کے افسانوں میں اساطیری عناصر کے برتاؤ پر روشنی ڈالی ہے۔

اردو افسانے میں تجریدیت کے برتاؤ پر گفتگو کرنے سے پہلے یہ بات ذہن نشین رہے کہ تجرید دراصل مصوری کی اصطلاح ہے۔ اس میں فنکار اپنے ذہن کا مقررہ ڈھانچہ پیش کرتا ہے یعنی فنکار کے ذہن میں کسی فن پارے کی صورت بننے لگتی

ہے تو اس کی ہیئت متعین نہیں ہوتی۔اور فنکار اس احساس یا خیال کو جس طرح کے اس کے ذہن میں موجود ہوتی ہے کوئی مستقل شکل دینے کے بجائے جس شکل میں وہ ہوتی ہے وہ اسے جوں کا توں پیش کر دیتا ہے۔فنکار کا یہی تجربہ تجریدی فن پارے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

تجریدی مصوری، مصور کے ذہن کا خاکہ ہوتی ہے۔مصور اس میں اپنے ذاتی احساسات کا بیان مصوری کے ذریعے پیش کرتا ہے۔مصور اپنے خیال کو ظاہر کرنے کے لیے کسی بھی طرح کی بناوٹ سے پرہیز کرتے ہوئے جس چیز سے وہ متاثر ہوتا ہے اسے مختلف رنگوں کی مدد سے دکھانے کی کوشش کرتا ہے۔

ادب میں تجریدی فن پارے کی شکل کے بغیر فن پارے کی تخلیق ناممکن ہے۔تخلیق سے پہلے فن کار اپنے ذہن میں ایک خیال یا احساس رکھتا ہے جب تک وہ فن کی صورت میں پیش نہیں ہوتا تجرید کی شکل میں رہتا ہے۔ان تمام چیزوں کو آگے بڑھانے کے بعد یعنی جب اس خیال، سوچ اور فکر کو ترتیب دیا جاتا ہے تو یہ ایک واضح تخلیق کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔

ادب زندگی کی حقیقت کا بیان نہیں بلکہ اس میں اضافے کا نام بھی ہے۔ایک تخلیق کار ادب میں حقیقت کے ساتھ ساتھ اس کے اپنے ذاتی خیالات، جذبات اور احساسات کو بھی جگہ دیتا ہے۔بعض ایسے تخلیق کار بھی ہیں جنھوں نے صرف اپنی پہچان بنانے کے لیے ادب میں کچھ نئے تجربات کو جگہ دی۔اس ضمن میں انہوں نے تجریدیت کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔

1960ء کے بعد تخلیق کاروں نے تجریدیت کو ادب میں باقاعدہ جگہ دے کر ایک نیا تجربہ کیا۔یہ دور جدیدیت کا دور کہلاتا ہے۔اس دور میں صرف تجریدیت ہی نہیں بلکہ مختلف رجحانات کو ادب میں جگہ دی گئی تھی لیکن تجریدیت کو زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔اس میں تخلیق کاروں نے زندگی کی خارجی حقیقتوں کو نظر انداز کیا اور داخلی حقیقتوں کو اپنا کر اپنے منتشر ذہن کی عکاسی کرنے لگے۔جدیدیت کے دور سے پہلے تجریدیت ادب میں شامل تھی۔بعض نقادوں کا دعویٰ ہے کہ اس رجحان کو اردو غزل کے شعراء نے زمانۂ قدیم ہی سے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔احمد ندیم قاسمی اردو کے قدیم شاعروں کے پاس تجرید کو دکھاتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اگر وَلی، مِیر، سَودا، غالِب، مومِن اور اقبالؔ کی غزلوں میں ''محبوب'' کی خصوصیت جمع کر کے کسی نہایت حقیقت پسند مصور سے کہا جائے کہ وہ ان سب خصوصیات کو ایک تصویر میں متشکل کر دے تو اس انتہا درجے کی تجریدی تصویر تیار ہوگی کہ پکاسو کے موضوعات بھی اس کے سامنے گھٹنے ٹیک دیں گے۔''
>
> (فنون۔مضمون؛ تجریدی مصوری۔ص:۲۹۲)

1960ء کے بعد اردو ادب میں جو مختلف جدید رجحانات سامنے آئے اس میں جو اہم رجحانات پروان چڑھے ان میں علامتیت، اساطیریت، پیکریت، اظہاریت اور تجریدیت وغیرہ ہی نمایاں ہیں۔یہ رجحانات ایک دوسرے سے الگ الگ ہونے کے باوجود کہیں نہ کہیں آپس میں مماثلت بھی رکھتے ہیں۔ایک رجحان کا اثر دوسرے رجحان پر ملتا ہے۔لیکن اس سے تجریدی رجحان

کی اہمیت کم نہیں ہوئی۔ تجریدی رجحان کو تخلیق کاروں نے جدید دور میں سب سے زیادہ استعمال کیا۔ تجریدی رجحان کے ذکر کے بغیر ادب کی تاریخ نامکمل ہے۔ اس طرح ادب اور تجریدیت کا رشتہ ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے۔

ایک صنف کے وجود میں آنے کے بعد اس کے معیار کو پرکھنے کے لیے کچھ اصول مقرر کر دیے جاتے ہیں۔ انہیں ہم کبھی خصوصیات، کبھی اجزائے ترکیبی یا پھر عناصر کا نام دیتے ہیں۔ ان کی مدد سے ہم اس کی پہچان مقرر کرتے ہیں۔ یہ پہچان ہمیں اس فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنے میں مدد دیتی ہے۔

تجریدی افسانوں کی شناخت کی سب سے خاص بات یہ ہے کہ ان میں پلاٹ کو ترتیب نہیں دیا جاتا۔ یہاں افسانہ نگار متاثرہ واقعہ کی کیفیات کا بیان اسی طرح پیش کرتا ہے جیسے کہ اس کے ذہن میں موجود ہوتا ہے۔ اس لیے افسانہ نگار کو موضوع کی ضرورت ہی پیش نہیں آتی۔ ایک تجریدی افسانے میں افسانہ نگار بیک وقت کئی موضوعات پر اظہار خیال کرتا ہے۔ اسی وجہ سے کسی ایک موضوع کو بھی مکمل نہیں کر سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ ایسے افسانے مبہم اور مجموعی تاثر پیش کرتے ہیں۔ وحدت تاثر کی انہیں بالکل پرواہ نہیں ہوتی۔ تجریدی افسانوں میں کردار بھی زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ کرداروں کے باقاعدہ نام بھی نہیں ہوتے، بلکہ ایسے ناموں کا استعمال کیا جاتا ہے جن سے افسانے میں پیچیدگی قائم رہے اور قاری مقالموں کو واضح طور پر نہ سمجھ پائے۔ تجریدی افسانوں میں زیادہ تر کرداروں کے ناموں کے لیے حروف تہجی کا استعمال ہوا ہے یا ہوتا ہے یا پھر کبھی کبھی بے سر کا آدمی، پہلا آدمی، دوسرا آدمی وغیرہ جیسے نام رکھے جاتے ہیں۔ اس نوعیت کے کرداروں کی وجہ سے افسانے میں ابہام پیدا ہوتا ہے۔
تجریدی افسانہ نگار زماں و مکاں کی قید سے بظاہر آزاد ہوتا ہے۔ یہاں ماضی، حال اور مستقبل کی کوئی قید نہیں۔ وقت اور جگہ کے بغیر ہی تمام کیفیات کو دکھایا جاتا ہے۔ تجریدی افسانوں میں کئی قسم کے اسلوب کو اختیار کیا جاتا ہے جیسے واحد متکلم کا بیان اس میں افسانہ نگار خود اپنے افسانے میں شامل ہو جاتا ہے۔ کبھی 'میں' کا استعمال کرتا ہے اور کبھی صرف بیانیہ انداز میں واقعہ کا اظہار کرتا جاتا ہے۔ پیچیدہ زبان اور غیر معیاری جملے بھی ایسے افسانوں کا خاص حصہ ہوتے ہیں، جس سے افسانے کا مفہوم سمجھنا مشکل ہوتا ہے۔ شاعری کا استعمال اس طرح کے افسانوں میں عام بات ہے۔ تجریدی افسانوں میں ریاضی کو بھی جگہ دی گئی ہے جیسے جیومٹری میں مثلث، دائرے اور بریکٹوں کا استعمال ہوتا ہے ایسی چیزوں کو افسانے میں شامل کر لیا گیا، اور ان کی مدد سے افسانہ نگار اپنے تاثرات کو ابھارنے کی کوشش کرتا ہے اور انہیں کبھی علامتوں کے لیے بھی استعمال کیا گیا۔ یہی تمام چیزیں ہمیں تجریدی افسانوں کو پہچاننے میں مدد کرتی ہیں۔

روایتی مختصر افسانے کے مقابلے میں جب تجریدی افسانے کو رکھا جاتا ہے تو ان میں بہت سی باتیں مختلف نظر آتی ہیں۔ جیسے کہ روایتی افسانوں کا آغاز ڈرامائی انداز میں ہوتا ہے لیکن تجریدی افسانوں کا آغاز غیر متوقع انداز میں ہوتا ہے۔ پلاٹ کی تقسیم روایتی افسانے میں ضروری سمجھی جاتی تھی جب کہ تجریدی افسانے میں پلاٹ بے ترتیب ہوتا ہے۔ روایتی افسانے میں پلاٹ کی ترتیب کی وجہ سے افسانے میں الجھاؤ پیدا نہیں ہوتا اور تجریدی افسانے میں بے ترتیب پلاٹ ہی افسانے میں پیچیدگی

کی وجہ بنتا ہے۔ روایتی افسانے میں کرداروں کے باقاعدہ طور پر نام رکھے جاتے ہیں جبکہ تجریدی افسانوں میں کرداروں کے نام حقیقی زندگی کی طرح نہیں ہوتے۔ روایتی افسانے میں مکالمانہ انداز اپنایا جاتا تھا لیکن تجریدی افسانوں میں اس سے انکار کیا گیا، یہاں واحد متکلم نے جگہ لے لی۔ روایتی افسانوں میں کسی بھی طرح کے خاکوں کا استعمال نہیں کیا جاتا لیکن تجریدی افسانہ نگاروں نے ان کا استعمال کیا اور مختصر افسانے کی پوری ہیئت بدل کر رکھ دی۔ یہی تمام چیزیں تجریدی افسانے اور روایتی افسانے میں فرق واضح کرتی ہیں۔

اردو کے زیادہ تر نقادوں نے سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے افسانوں ہی کے حوالے سے اردو کے تجریدی افسانے پر تنقید کی ہے جب کہ اس رجحان کو اپنا کر لکھنے والے دوسرے کئی افسانہ نگار موجود ہیں۔ نقاد کبھی کبھی خالدہ اصغر اور رشید امجد کے افسانوں کے حوالے دیتے ہیں لیکن تجرید کے دوسرے اہم افسانہ نگار جیسے حمید سہروری اور محمود واجد، شوکت حیات وغیرہ کو کم اہمیت دی گئی ہے۔ تجریدی افسانوں کا تنقیدی جائزہ لیتے وقت اگر تمام افسانہ نگاروں پر بحث کی جائے تو تجریدی افسانوں کی تعداد کے اظہار کے نئے نئے طریقوں سے اردو دنیا کو واقف کرایا جا سکتا ہے۔ شوکت حیات، محمود واجد اور احمد سہروری کے افسانوں میں جیومٹری کا استعمال کرتے ہوئے مثلث، دائرے اور آڑی ترچھی لکیروں کے ذریعے افسانہ نگار اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح کے افسانوں سے بحث کی جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جائے گی کہ تجریدی افسانہ بھی تجریدی مصوری ہی کی طرح اظہار کا اپنا پیمانہ رکھتا ہے۔ اس آرٹ میں سب کچھ دھندلا دھندلا سا نظر آتا اور پڑھنے والے کے ذہن پر کوئی چیز واضح نہیں ہو پاتی۔ تجریدی تصویریں بھی اسی طرح کی ہوتی ہیں۔ ایک چہرے میں کئی چہرے نظر آتے ہیں۔ ایک جگہ آنکھ ہو تو اس کے پاس ہی ناک بھی ہو ضروری نہیں۔ ایک انسان کے کئی ہاتھ اور کئی پیر ہو سکتے ہیں۔ پوری تصویر دیکھنے کے بعد بھی دیکھنے والے کا ذہن جستجو کرتا رہتا ہے۔ اسی طرح تجریدی افسانے کو پڑھنے والے قاری کی جستجو افسانے کے ختم ہونے کے بعد بھی برقرار رہتی ہے۔ یہی تجریدی افسانے کا آرٹ ہے۔

تجریدی افسانوں کو اردو ادب میں باقاعدہ طور پر رواج دینے والے بعض اہم افسانہ نگار اس طرح ہیں۔ انور عظیم، جاگندر پال، اقبال مجید، سریندر پرکاش، بلراج میں را، انور سجاد، غیاث احمد گدی، اقبال متین، کلام حیدری، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، احمد یوسف، رشید امجد، انور خان، حمید سہروری، اکرام باگ، شوکت حیات وغیرہ وغیرہ۔ مندرجہ بالا تمام افسانہ نگاروں میں بھی زیادہ شہرت رکھنے والے تین افسانہ نگار سریندر پرکاش، بلراج مینرا اور خالدہ اصغر ہیں۔

تجریدی افسانہ نگار ایک لمبے عرصہ تک اردو ادب میں مختصر افسانے کی صنف پر حکومت کرتے رہے۔ چاہے وہ کامیاب ہوئے ہوں یا قاری نے انہیں نظر انداز کیا ہو، وہ اپنا کام کرتے گئے۔ انہیں اردو مختصر افسانے کے ارتقا میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جب قاری نے تجریدی افسانوں کو نظر انداز کر دیا تو یہ لوگ بھی مشکل اور مبہم انداز کو چھوڑ کر روایت اور تجریدیت دونوں کے ملے جلے اثر سے ایک بالکل نیا انداز اختیار کیا۔ یہ 1980ء کا اختتامی یا بعد کا عرصہ تھا، جس کو ادب میں مابعد جدید

افسانہ نگاروں کے نام سے جاننے لگے۔

1980ء دور کے افسانہ نگاروں نے کسی بھی طرح کا کوئی دعویٰ پیش نہیں کیا۔ یہ لوگ جدید دور کے افسانوں سے پوری طرح انحراف بھی نہیں کرتے تھے اور نہ ہی ان کے طریقہ کار کو اپنا کر لکھتے۔ اس دور کے لکھنے والے افسانہ نگاروں میں مشرف عالم ذوقی، ساجدہ رشید، بیگ احساس، سید محمد اشرف، طارق چھتاری، خالد جاوید، احمد صغیر، نورالحسنین، معین الدین جینا بڑے، ترنم ریاض مظہر سلیم وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

موجودہ دور میں بھی اردو مختصر افسانے کافی تعداد میں لکھے جا رہے ہیں۔ یہ دور افسانے کے لیے کوئی نیا تجربہ لے کر نہیں آیا۔ یہاں نہ تو ابہام کے لیے افسانے میں جگہ ہے اور نہ ہی پیچیدہ الفاظ کے لیے۔ یہاں صرف افسانہ نگار اپنے آس پاس کے ماحول میں جو دیکھ رہا ہے اسی کو تخلیق کر رہا ہے۔ اس دور میں لکھنے والے کچھ افسانہ نگاروں کے نام اس طرح سے ہیں: سلام بن رزاق، نیر مسعود، عبدالصمد، سید محمد اشرف، بیگ احساس، مظہر الزماں خان، طارق چھتاری، شموئل احمد، دیپک بودکی، ریاض توحیدی وغیرہ۔ اس کے علاوہ بھی بہت سارے افسانہ نگار موجودہ دور میں افسانے لکھ رہے ہیں۔

منجملہ ہم یہ کہیں گے کہ سر سید تحریک، ترقی پسند تحریک، تقسیم ہند اور فسادات کے بعد جدیدیت کے رجحان نے افسانے کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔ جدیدیت کے رجحان نے ایک طرف جہاں علامتی، اساطیری، استعاراتی اور تجریدی افسانوں کو عروج بخشا وہی اکثر و بیشتر نام نہاد جدید افسانہ نگاروں نے افسانے کے پانچ بنیادی عناصر پلاٹ، کردار، تکنیک، اسلوب، نقطۂ نظر جیسے عناصر کی خلاف ورزی بھی کی اور ان عناصر میں تبدیلی پیدا کرنے کی کوشش بھی کی۔

افسانہ نگاروں نے افسانے میں واقعات کے تسلسل کے بجائے خیلات کے تسلسل کو افسانے کے لیے ضروری قرار دیا ہے۔ اسی طرح کردار نگاری اور نظریہ حیات کے بارے میں بھی جدید افسانہ نگاروں نے نئے تصورات اپنائے۔ چنانچہ افسانوں میں کردار کے جسم کے بجائے سایے کو ترجیح دی گئی، ایسا وجودیت کے فلسفے کی تقلید کے سبب ہوا۔ اس کے علاوہ جدید افسانہ نگاروں نے مغرب سے مستعار اجنبیت، مغائرت لاتعلقی اور زوال پسندی جیسے عناصر کو بھی اپنے افسانوں میں برتا۔ اس کی وجہ سے کرداروں کی شناخت گمشدگی کا شکار ہوگئی اور افسانے میں نا اُمیدی اور مایوسی، بت سمتی اور لاتعلقی کے رجحانات عام ہوئے اور افسانہ نگار کی توجہ خارجی دنیا سے زیادہ داخلی دنیا پر مرکوز ہوئی۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں کے نزدیک چوں کہ بنیادی چیز فکر کی بلا روک توک ترسیل تھی اس لیے وضاحتی انداز اختیار کیا گیا۔ اس میں تکلف تصنع تھا نہ بناوٹ و پیچیدگی اور نہ ہی رمز و ابہام، بلکہ یہ ایک سیدھی لکیر پر چلتا رواں بیانیہ تھا۔ اس اسلوب میں زندگی آمیزی تو تھی لیکن رنگ آمیزی سے عملاً گریز برتا گیا۔ چند ایک انفردی تجربوں سے قطع نظر یہی اس عہد کا مقبول اسلوب تھا۔

جدید افسانہ نگاروں نے روایتی بیانیہ اسلوب کے بجائے علامتی، اساطیری اور استعاراتی انداز اختیار کیا۔ عدم

تکمیلیت ،ابہام،اشاریت ،رمز وایما، تجریدیت اور شعریت اور اسلوب کی نمایاں خوبیاں بن کر ابھریں۔تحریر کے ٹھوس پن کے بجائے سیال کیفیت زیادہ اہم ہوگئی۔اسلوب میں دائرے، لکیریں، قوسین اور نقطے نمودار ہونے لگے۔جملوں کو توڑنا، فقروں کو نامکمل چھوڑنا اور وقفہ، سکتہ اور خط کا استعمال عام ہوا اور عام لفظوں کا ادلنا بدلنا، شاعرانہ تلازمے بنانا، تمثیل و پیکر تراشی کرنا اور تشبیہات واستعارات لانا ضروری قرار پایا۔

جدید افسانے میں اسلوبی تجربوں کے چار انداز نمایاں ہوئے جن کی تفصیل ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش کے مطابق کچھ یوں ہے:

۱۔استعاراتی ،رمزی اور اساطیری اسلوب

۲۔تجریدی اور شعری اسلوب

۳۔ملفوظاتی، حکایاتی اور داستانی طرز بیان

۴۔بیانیہ انداز (جدید افسانے کے رجحانات؛سلیم آغا قزلباش۔ص:۵۴۶)

اس تفصیل کو اگر مزید مختصر کیا جائے تو علامتیت ،اساطیریت اور تجریدیت جدید اسلوب کے بنیادی عناصر قرار پاتے ہیں۔علامتی واساطیری پیرائیہ اظہار نے افسانے میں معنویت پیدا کی اور اس کے اکہرے پن کو ختم کر کے تہہ داری اور رمزیت میں اضافہ کیا۔افسانے میں علامتوں اور اساطیروں کا استعمال تین طریقوں سے ظہور پذیر ہوا۔اوّل آسمانی صحائف، اسطور، لوک کہانیوں، حکایتوں اور قدیم داستانوں کے بعض کرداروں کو ہم عصر ماحول میں نئی زندگی دی گئی یا ان کے بعض اوقات کو اپنے زمانے سے مربوط کیا گیا۔دوّم فطرت اور مظاہر فطرت میں سے بعض اشیاء اور چرند پرند کو علامتی پیکر عطا ہوئے اور رسوم موجودہ عہد کی بعض ایجادات اور روزمرہ استعمال ہونے والی چیزوں کو بطور علامت پیش کرنے کا حوالہ سامنے آیا۔تجریدیت کے سلسلے میں شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال اور داخلی خود کلامی جیسی تکنیکوں سے استفادہ کیا گیا اور مجرد اشیاء اجسام اور احساسات و کیفیات کو کہانی کا حصہ بنا کر پیش کرنے کی سعی کی گئی۔شعریت، جدید افسانے میں تمثیل کاری، پیکر تراشی اور استعارہ سازی کے نئے انداز لے کر آئی۔ نئے افسانہ نگاروں نے چوں کہ کہانی کی بنیاد واقعہ کی بجائے خیال پر رکھی اس لیے زیادہ تر شعری انداز اختیار کیا گیا۔جزئیات کے بجائے اختصار اور وضاحت کی بجائے رمز وایما کو اہمیت دی گئی۔شعری عناصر کی موجودگی میں افسانے کی فضا نثری نظم سے قریب تر ہوگئی اور لطافت وشیرینی کا جو رویہ شاعری کے ساتھ مخصوص تھا افسانے میں بھی پیدا ہوگیا، بقول بلراج کومل: افسانے کا زبان کے سلسلے میں رویہ بنیادی طور پر شاعری کا رویہ ہے۔الفاظ کو غیر منطقی اور غیر بیانیہ انداز میں استعمال کرنے کا رویہ ہے۔

روایتی یا کلاسیکی افسانے کی تعریف میں کہانی کے مرکزی خیال اور زندگی کے بارے میں مصنف کے نقطہ نظر کا جو حوالہ موجود ہے، جدیدیت نے اس کی شکل بھی تبدیل کردی۔مرکزی نقطہ اس وقت سامنے آتا ہے جب کوئی عمل سیدھے سبھاؤ ایک ہی تسلسل میں ہلکے ہلکے خم لیتا آغاز ہوا اور انجام پا جائے۔یہ عمل چاہے خط مستقیم پر ہو، چاہے دائروی یا چاہے کسی بھی رخ پر، اس

کی ٹھوس پہچان کے نقطے بہر حال مرتب ہو ہی جاتے ہیں۔کلاسیکی افسانہ اپنی متنوع گردشوں کے باوجود ایک پابند عمل افسانہ تھا۔ جاندار کرداروں اور واقعات کا ایک ایسا مرکب جسے عام فہم انداز میں پلاٹ کی لڑی میں پرو دیا گیا ہو۔اسی لڑی میں سے کہانی کا مرکزی خیال بھی نکل آتا تھا اور مصنف کا تصور حیات بھی، کیوں کہ یہی فن کی تخلیق کا مطمح نظر تھا۔رومانیوں اور حقیقت پسندوں نے زندگی اور اس کے مسائل کو جس طرح دیکھا یا عصری حقائق کی جو تعبیر کی وہ اس عہد میں فن کی دیگر قدروں پر کچھ اس انداز سے غالب ہے کہ اس کو پہچاننا چنداں مشکل نہیں۔جدید افسانے میں موضوع پر ہیئت کو ترجیح اور اسلوبی و تکنیکی توڑ پھوڑ کے نتیجے میں یہ صورت حال یکسر بدل گئی۔مرکزی خیال کے ڈانڈے خیالات کی بھرمار میں الجھ کے رہ گئے اور زندگی کے بارے میں کوئی طے شدہ پروگرام نہیں تھا اور نا ہی کسی نظریے یا عقیدے کی ترویج کے لیے ادب تخلیق کرنا مقصود تھا۔اس لیے افسانوں میں مرکزی خیال ان معنوں میں ابھرتا دکھائی نہیں دیتا جو ترقی پسندوں یا رومانیوں کے ہاں معیار بنا رہا۔جدید افسانہ نگاروں نے زندگی کے کسی مخصوص زاویے سے دیکھنے کے بجائے مختلف زاویوں سے دیکھنے اور اس کی تعبیر کرنے کی سعی کی۔اجتماع کے بجائے فرد کو زیادہ فوکس کیا گیا اور خارج میں زندگی کے موجود تسلسل کے بجائے داخلی دنیاؤں کو اہمیت دی گئی۔اب افسانے میں زندگی کا کوئی ایک رخ، زاویہ یا تصور نہیں بلکہ متنوع شخصی تصورات گھل مل کر سامنے آنے لگے اور چوں کہ ان کا اظہار علامتی، اساطیر اور تجریدی سطح پر ہوا اس لیے کسی ایک نقطے پر ان کے پھیلاؤ کو سمیٹنا ممکن نہ رہا۔

☆☆☆☆

باب اوّل

علامت، معنی و مفہوم، تعریف و توضیح

۱۔ علامت یا علامتیت کی مختلف تعریفیں اور نظریات

۲۔ علامت اور نشان

۳۔ علامت اور زبان

۴۔ علامت، استعارہ اور تمثیل

۵۔ علامت اور مختصر افسانہ

علامت نگاری کی ابتدا انسانی زندگی کے ساتھ ہی شروع ہوتی ہے۔ادب بھی زندگی کی علامت ہے اس لیے ادب میں بھی اس کا استعمال ادب کی ابتدا کے ساتھ ہی ہوتا ہے۔صرف ادب ہی کیوں ، دوسرے علوم مثلاً منطق ،علم الحساب،فنون لطیفہ وغیرہ میں بھی علامت بطور اصطلاح پائی جاتی ہے لیکن اس کا مفہوم ان تمام علوم میں ایک دوسرے سے مختلف ہے۔

علامت کو انگریزی زبان میں 'Symbol' کہتے ہیں جو یونانی زبان کے لفظ 'Symbolon' سے نکلا ہے اور جو دولفظوں 'Sym' اور 'Bolon' کا مرکّب ہے۔'Sym' کا مطلب ''ساتھ' اور 'Bolon' کا مطلب ''پھینکا ہوا'' ہے۔ چنانچہ پورے لفظ کا مطلب ''ساتھ پھینکا گیا'' ہے دراصل یونانی زبان میں اس کا مطلب یہ ہوتا تھا کہ دوفریق کوئی تصویر، سکّہ ، چھڑی یا کوئی اور چیز توڑ لیتے تھے اوران دوٹکڑوں کو دونوں فریقوں کے درمیان کسی معاہدے کی شناخت کا نشان سمجھا جاتا تھا۔اس طرح سمبل 'Symbol' کا مطلب ہوا کسی چیز کا ٹکڑا جسے جب دوسرے ٹکڑے کے ساتھ رکھا یا ملایا جائے تو وہ اصل مفہوم کو زندہ کردے یا یاد دلا دے جس کا وہ شناختی نشان ہے۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ابتدا میں علامت کو ''نشان'' کے مفہوم میں لیا جاتا تھا۔یوں بھی علامت کو جب کسی مخصوص معنی میں استعمال کیا جائے یعنی کسی ایک چیز کے لیے بار بار استعمال کیا جائے تو وہ علامتی مفہوم سے تہہ ہوکر ''نشان'' کی سطح پر اُتر آتی ہے۔ جیسے درانتی اور ہتھوڑا کا نشان اشتراکی نظام کی طرف ذہن کو لے جائے گا۔اسی طرح بالترتیب صلیب حضرت عیسیٰؑ یا عیسائیت اور چاند تارہ اسلام کی ،ترنگا اوراوم ہندوستان اور ہندوؤں کی نمائندگی کریں گے۔گویا یہ سب علامتیں ''نشانات'' ہی کی مختلف شکلیں ہیں۔انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس ''Encyclopaedia Of Poetry & Poetics'' میں علامت کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے:

> ''سمبل کا لفظ یونانی زبان کے لفظ سبالین سے مشتق ہے جس کے معنی ملانا یا ساتھ رکھنے کے ہیں۔اس میں متعلقہ اسم سمبلین کے معنی نشان (مارک) یا نشانی (ٹوکن) یا اشارہ (sign) کے ہیں جسے معادہ کرنے والے فریقین منقسم سکّے کی شکل میں بطور عہد نامہ اپنے پاس رکھ لیتے ہیں اس لیے بنیادی طور پر اس کے معنی ملانا یا ایک کرنے کے ہوجاتے ہیں کیونکہ جب مختلف اشیاء متحد ہوجاتی ہیں تو ان کے اندر وحدت کے معنی پیدا ہوجاتے ہیں....''[1]

ہمارے کلاسیکی ادب میں علامتوں کے استعمال کا سراغ آسانی سے مل جاتا ہے۔علامتیں غزل میں ہمیشہ مرغوب رہی ہیں۔ میر تقی میرؔ، مرزا غالبؔ،علامہ اقبالؔ وغیرہ کے ہاں استعاراتی رنگ میں علامتیں نظر آتی ہیں، پھر ترقی پسندوں کے ہاں بھی علامتیں اپنے مخصوص انداز میں نظر آتی ہیں۔ جدید دور میں علامتوں کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ چنانچہ

ن۔م راشد،فیض احمد فیضؔ، قیوم نظر، یوسف ظفر، اختر الایمان، وزیر آغا، ندا فاضلی وغیرہ نے علامتوں کا بھرپور استعمال کیا ہے اور پھر یہ رجحان موجودہ دور کے شاعروں یعنی حامدی کشمیری، بشیر بدر، کشور ناہید،شفق سوپوری وغیرہ کے ہاں تک پہنچا ہے۔

اردو داستانوں، ناولوں اور افسانوں میں بھی شروع ہی سے علامتوں کا رجحان ملتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ جدید اصطلاحی معنی میں اس کا استعمال نہیں ہوا۔ اگر ملا وجہیؔ کی 'سب رس' کا جائزہ لیا جائے تو وہاں بھی علامتوں کے حسین مرقعے نظر آئیں گے جو اپنے اندر ایک جہانِ معنی پنہاں کیے ہوئے ہیں۔ وجہیؔ کی علامتیں کہیں نفسیاتی اور کہیں متصوفانہ رنگ لیے ہوئی ہیں۔ ناولوں میں بھی شروع ہی سے علامتیں نظر آتی ہیں۔ نذیر احمد کا ابن الوقت اور مرزا ظاہر دار بیگ اپنے مخصوص مزاج، عادات واطوار کی وجہ سے ایک مخصوص معاشرے کی علامت کے طور پر ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ جہاں تک افسانے میں علامتی رجحان کا تعلق ہے تو یہ دورِ جدیدیت کی دین نہیں ہے بلکہ آزادی سے قبل کے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی یہ رجحان پایا جاتا ہے۔ ابتدائی دور کے افسانہ نگاروں میں سجاد حیدر یلدرم کے ''خارستان و گلستان'' اور ''چڑیا چڑے کی کہانی'' سے لے کر پریم چند کے ''کفن'' اور ''دو بیل'' تک، بیدی، کرشن چندر، منٹو، عصمت اور عزیز احمد سے لے کر جدید دور کے افسانہ نگاروں انتظار حسین، سریندر پرکاش، بلراج مینرا اور مابعد جدیدیت یا آج کے دور کے افسانہ نگار غضنفر، خالد جاوید، مشرف عالم ذوقی، ابن کنول، بیگ احساس، طارق چھتاری، ترنم ریاض وغیرہ تک پھیلا ہوا ہے۔ اس کا سلسلہ کتنی ہی تحریکوں اور انقلابوں سے گزرتا ہوا یہاں تک پہنچا ہے۔ اس (افسانہ) کی کوئی بھی شکل رہی ہو، خواہ وہ یلدرم کی رومانیت پسندی ہو یا پریم چند کی اصلاحی تحریک، 1936ء کی ترقی پسندی رہی ہو یا 1947ء کے فسادات یا پھر جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا دور دورہ۔ ہر زمانے میں زبان، اسلوب، تکنیک کے نئے نئے تجربے افسانے میں کیے گئے۔ لیکن علامتی کہانیوں کا باقاعدہ آغاز 60-1955ء کے درمیان ہوا۔ بقول گوپی چند نارنگ:

> ''علامتی کہانیوں کا باقاعدہ آغاز 60-1955ء کے لگ بھگ پاکستان میں انتظار حسین اور انور سجاد اور ہندوستان میں بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کی نسل سے ہوا....''[۲]

اردو ادب وتنقید میں علامت، تشبیہ، استعارے یا تمثیل کے درمیان بہت کم فرق کیا گیا ہے۔ یہ ابہام ادب کے روایتی مکتب سے متعلق رکھنے والے لوگوں کے ذہنوں میں بھی موجود ہے اور ان ذہنوں میں بھی جو علامتی ادب کے قلم کار ہیں۔ شاید اس کا سبب بال سے زیادہ باریک وہ حد فاصل ہے جو ان تمام مختلف طرح کی علامتوں کو ایک دوسرے سے جدا کرتی ہیں۔ علامت کیا ہے؟ یہ کسی لفظ کے معنی نہیں بلکہ معنی کے مفہوم کو علامت قرار دیا جاتا ہے اور اس مفہوم میں بھی ایک مخصوص پس منظر ہوتا ہے۔ اس کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ علامت لفظ کا خارجی نہیں داخلی مفہوم ہے۔

علامتی تحریر میں ذ و معنی یا کہہ سکتے کہ کہی معنی ہوتے ہیں۔

علامت تحت الشعور کی زبان ہے۔فن کار کے تحت الشعور میں جو کچھ ہوتا ہے،اس کو علامتوں سے ظاہر کرتا ہے، اس لیے کہ انسان کے تحت الشعور کا عام الفاظ کے وسیلہ سے اظہار ممکن نہیں۔علامتوں کا تعلق ظاہر سے نہیں باطن سے ہوتا ہے۔مثال کے طور پر ریاضی،مصوری اور سائنس کی بہت ساری چیزیں علامتوں ہی سے بیان کی جاتی ہیں۔ پھر ادب اور زبان میں ہم اس سے کیسے بچ سکتے ہیں۔زبان و ادب میں علامتیں مہذب اور دانشورانہ ترسیل کا اہم ذریعہ ہیں۔

جیسے کہ پہلے بھی بیان ہو چکا ہے کہ علامتیت کا رواج اور اس کی اہمیت اس وقت سے ہے جب سے ادب کا وجود ہے۔حضرت عیسیٰؑ کے آسمان پر اٹھائے جانے کے بعد سے جو ادب وجود میں آیا اس میں صلیب،حضرت عیسیٰؑ کا گدھا، فاختائیں اور کتے کی علامات عمومی طور پر پائی جاتی ہیں۔حضرت عیسیٰؑ کو سولی پر چڑھائے جانے سے لے کر انجیل کے بعد کا ادب میں تو علامتوں کو ازحد اہمیت حاصل ہو چکی تھی۔اس کے بعد دانتے نے بھی عیسائیت سے اکتساب کرتے ہوئے جنت اور جہنم وغیرہ کو ادب میں استعمال کیا۔گوئٹے اور نیٹشے بھی اس سے بچ کر نہیں رہ سکے۔چنانچہ آدم، ابلیس اور دوزخ کے علامتی پہلوؤں میں اپنی بات کہنے کا مقصد انہیں نظر آیا۔

علامت اور استعارہ ترسیل کے وسیلے ہیں۔دیکھا جائے تو ادب کی عظیم تخلیقات علامتی ہیں۔بودلیئر کی نظم ''بدی کے پھول'' علامتی طرزِ اظہار کا اولین خوبصورت نمونہ ہے۔چوں کہ علامت ان پوشیدہ خیالات کے وسیع نظام کی مختصر ترین شکل ہے اور تشبیہ و استعارہ سے اس کا بہت قریبی تعلق ہے اس لیے کسی نہ کسی صورت سے اس میں اس عمل کی مشابہت کارفرما ہوتی ہے جو ہمارے تصور میں بیٹھی ہوئی ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ علامت یا علامتیت آخر ہے کیا اور اس کی تعریف اور لغوی و لفظی معنی کیا ہیں۔اس کے معنی و مفہوم کو پوری طرح سے سمجھنے اور واضح کرنے کے لیے میں نے اس باب کو پانچ ذیلی ابواب میں تقسیم کیا ہے جن پر مندرجہ ذیل الگ الگ تفصیل سے روشنی ڈالی ہے:

ا۔علامت یا علامتیت کی مختلف تعریفیں اور نظریات

علامت کی تعریف اور اس کے قبیلے (مجازیت) کے دوسرے اراکین کے درمیان فرق تلاش کرنے کے لیے سب سے پہلے علامت کے لغوی معنی تلاش کرتے ہیں تو اس کے ساتھ ہی الجھنوں کا ایک سلسلہ شروع ہو جاتا ہے، کیوں کہ اولین سطح پر ہی اردو اور انگریزی لغات میں علامت کے تقریباً یکساں معنی دیکھنے کو ملتے ہیں۔اور بیشتر انگریزی اور اردو لغت میں علامت کو نشان، مارک، اظہار اور رمز کے مماثل قرار دیا ہے۔لیکن پھر بھی بعض لغات میں علامت کے معنی و مفہوم میں فرق بھی محسوس ہوتا ہے اور کچھ لغات نے ادبی علامت سے بھی بحث کی ہے۔

علامت کسی لفظ کے معنی نہیں بلکہ معنی کے مفہوم کو علامتیت قرار دیا جاتا ہے اور اس مفہوم میں بھی ایک مخصوص پس منظر ہوتا ہے۔اس کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ علامت لفظ کا خارجی نہیں داخلی مفہوم ہے۔ پہلے ہم مندرجہ ذیل مختلف لغات میں علامت کے معانی ومطالب کے بارے میں کیا کچھ کہا گیا ہے،اس پر ایک نظر ڈالتے ہیں:

-جامع **فیروز الّغات**: علامت؛ نشان، مارک، پتا، سراخ، کھوج، اشارہ، کنایہ، چھاپ، لیبل، آثار بیماری، جمع تفریق ضرب تقسیم کا نشان، امیری کا نشان، فاصلے کا نشان، میل کا پتھر۔

(مولوی فیروزالدّین)

Standard 21 Centurry Dictionary (Urdu to English)

علامت: Symbol, Mark, Sign, Emblem

The Standart English Urdu Dictionary (Dr. Audul Haq)-

Symbol:نشان،رمز،اشارہ۔

وہ چیز جو کسی دوسری چیز کی طرف اشارہ کرتی ہو، وہ چیز جو کسی مناسبت کی بنا پر مسلمہ طور پر کسی دوسری چیز کو ظاہر کرتی ہو یا ذہن کو اس کی طرف مستقل کرتی ہو۔

انھوں نے یہاں کچھ مثالیں بھی دی ہیں؛

White is the Symbol of purity, Loin is the Symbol of Courage, Cross is the Symbol oy Christianity.

۲۔علامت: کوئی نقش جو کسی چیز کو یا خیال کو ظاہر کرتا ہو مثلاً حروف تہجی یا ریاضی کی علامت،نشان ہونا، نشان کے ذریعے ظاہر کرنا،اشارہ۔

Advanced Practical 21century Dictionary (S.A BATHI & RABIA):

Symbol: Sign, Representation, an emblem of something; letters standing for chemical elements, eg; The dove is the symbol of peace.

نشان، علامت، رمز، اشارہ، اظہار وہ چیز جو کسی دوسری چیز کی طرف اشارہ کرتی ہو، کیمیائی مادوں کے لیے مخصوص اشارات۔

-ڈکشنری اردو۔انگلش(S. SANGAJI)

علامت : علم A mark, indication; index, indicator, exponent, signal, sign. (med.) symptom badge coat of arms, emblem.

-فرہنگ عامرہ: علامت: نشان،علامت امتیاز؛ امتیازی نشان،بلّا

(محمد عبداللہ خان)

-اوکسفر ڈ انگلش اردو ڈکشنری: علامت(Symbol): علامت، رمز، شناختی نشان؛
سفید رنگ پاکیزگی کی علامت ہے(white is symbol of purity)

(شان الحق)

۲۔کوئی نشان یا حروف وغیرہ جو کسی شے، خیال، عمل وغیرہ کا نمائندقرار دیا جائے۔مثلاً حروف جو عناصر کے ساتھ مخصوص یا ان کے قائم مقام ہوں یا موسیقی کے سروں کے نشاندہی کریں۔(Symboled/symboling) علامت بنایا ہونا۔

Oxford Collocations Dictionary for Stu. of Eng. (Collin Mclnlosh)-

Symbol: Image, Object, Event that is a sign of Sth.
Letters, sign that has a particular meaning.

-ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوری، (PenGuin Reference):

Symbol: The ward symbol derives from the Greek verb Symballein, 'to throw together', and its nown symballein, 'Mark', 'emblem', 'token', or 'sign'. It is an object, animate or inanmate, which represents or 'stands for' for something else.

-قومی انگریزی لغت: (Symbol) رمز؛ نشان؛ علامت؛ اشارہ؛ کسی موجود کی مظہر کوئی مقید یا مقرون صورت؛ کسی قید حواس میں نہ آسکنے والی شے یا سوچ کے لیے وضع کی گئی مخصوص علامت؛ کوئی حروف یا نشان جسے رواجاً یا باہمی استعمال سے کسی اور کا نمائندہ مان لیا گیا ہو، جیسے کسی کیمیائی عنصر کا نام؛ کوئی نقش جس میں باہم متعلق مفاہیم کا جال سا بنا ہوا ہو یا جس سے جذبات کے کتنے ہی باہم متعلق تار جاگ اٹھتے ہوں۔(نفسیات) وہ نقش جو تحت الشعور مرکب مفاہیم کی زبان بنتا ہے، جیسے نقش خواب۔(تحلیل نفسی) کوئی عمل یا اثر جو کسی دبائی گئی آرزو کی تسکین یا کسی لاشعوری نزاع کی تحلیل کی جگہ لیتا ہے۔

(ڈاکٹر جمیل جلابی)

-جامع اردو انسائیکلوپیڈیا میں علامت کے علامتی شاعری کے متعلق لکھا گیا ہے کہ:

''یہ ذہانت یا تعقّل کو پیش کرنے کے بجائے اشاراتی انداز اختیار کرتی ہے۔ یہ ایک عارضی اور مبہم صورت حال کو بیان کرتی ہے۔ یہ ایک دوسرے سے ربط رکھنے والی خیالی شبیہوں کو ابھارتی ہے جن کی تشریح آسانی سے نہیں کی جاسکتی۔ یہ متزلزل لیکن عمیق جذبات کو ابھارتی ہے۔

(قومی کونسل رائے فروغ زبان اردو، ہند۔)

-نور اللغات (جلد سوّم)؛ علامت: نشان جمع علامات (لکھنؤ میں مزکر دہلی میں مونث)، نشان، آثار، پہچان، مہر یا

اور کوئی نشان جو کارخانہ یا مالک کی طرف سے بنایا جائے۔

(مولوی نورالحسن)

-فرہنگ آصفیہ (جلد دوّم)؛ علامت: نشان، ایڈرس، سراغ کھوج، اشارہ، کنایہ، چھاپ، مہر، شناخت کا نشان جو کارخانہ یا مالک کی طرف سے ہو۔لیبل، آثار۔

(مولوی سیّد احمد دہلوی)

-اردو لغت (تاریخی اصولوں پر) جلد،۱۳؛

علامت: وہ چیز جو کسی امر چیز کے وجود کی طرف اشارہ کرتی ہو،نشان، پتا۔

۲۔کوئی شے، کردار یا واقعہ جو بطور مجاز اپنے سے ماورا کسی اور چیز کی نشاندہی کرے۔کثرت کے باعث......استعارہ یا علامتیں اپنی ندرت کھو بیٹھی ہیں۔

(ترقی بورڈ کراچی)

-مختصر اردو لغت؛ علامت: نشان، آثار، پہچان، کسی ادارے کی مہر یا کوئی اور نشانی۔

وہ شاعری یا نثر جس میں بعض خاص الفاظ کے استعمال سے نئے مفاہیم پیدا کیے جائیں۔

(قومی کونسل برائے فروغ زبان اردو)

نہ صرف درجہ بالا معتبر اردو انگریزی لغات میں بلکہ تمام دوسری لغات میں بھی ان معنی کو دہرایا گیا ہے جب ان مفاہیم و معانی میں ایک لفظ بھی علامت کا قطعیت کے ساتھ احاطہ نہیں کرتا۔ان لغات میں علامت کے وہی لفظی معنی دیے گئے ہیں جو عربی میں مستعمل ہیں، جس کا سلسلہ نسب (مادہ) قدیم عربی گرائمر ہے جدید عربی ادبیات نہیں۔زبان عربی میں علامت کے مفہوم کے لیے ''المنجد'' ہیں جسے ایک بورڈ نے مرتب کیا اور مولوی محمد شفیع صاحب نے اس کا مقدمہ تحریر کیا درجہ ذیل الفاظ لائے گئے ہیں:

العلم۔اعلام:۔راہ کا نشان، علامت، نشان، منارہ

العلامتہ۔علام:۔علامات، نشان، راہ کا نشان

(مولوی محمد شفیع اور دوسرے علما، المنجد' دارالاشاعت کراچی؛ص:۶۷۸، سن:۱۹۷۰)

اس سے قبل کہ بحث کو اس پیرائے میں آگے بڑھایا جائے اور علامت کے لغوی و معاشرتی معانی کا تعین کیا جائے، یہ جان لینا ضروری ہے کہ اردو ادب میں علامتیت کی اصطلاح انگریزی ادبی اصطلاح "Symbolism" کے مترادف کے طور پر آتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ "Symbolism" کی اصطلاح سے مراد علامتی ادب نہیں بلکہ علامت کے نظری بحث سے ہے۔علامتی ادب پر آگے بالتفصیل بات ہوگی۔اب دیکھنا یہ ہے کہ لفظ "Symbolism" جس کے لیے ہم علامتیت کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں اور علامتیت یا علامت کے معنی تلاش کرنے کے لیے عربی لغات

سے رجوع کرتے ہیں کہ وہاں اس کے کیا معنی ہیں۔

عربی زبان میں علامت کا لفظ اپنا ایک الگ سیاق وسباق اور پسِ منظر رکھتا ہے اور لفظ "Symbolism" یا 'Symbol' کے مترادف کے طور پر قطعی استعمال نہیں ہوتا۔ عربی میں لفظ سمبل کے لیے ''رمز'' اور "Symbolism" کے لیے ''الرمزیہ'' استعمال کیا جاتا ہے۔ (منیر البعبکی اطوررالوسیط مطبوعہ بیروت ۱۹۱۶، ص:۸۱۶)۔ یہ بات بڑی واضح ہے کہ رمز اور رمزیہ ان ہی وسیع معنوں میں استعمال ہوتے ہیں، جن معنوں میں انگریزی میں 'Symbol' اور "Symbolism" اور اردو میں علامت اور علامتیت (علامت نگاری) استعمال ہوتے ہیں۔ اب اس میں الجھن باقی نہیں کہ اردو ادب میں علامتیت کی اصطلاح عربی کے لفظ علامت یا العلم کے مترادف یا اصطلاحی ہم معنویت نہیں رکھتی، بلکہ خود عربی میں بھی رمز اور علامت میں معنی کے بہت کم فرق کے باوجود اصطلاحی طور پر لفظ رمز علامت سے قدرے دور چلا جاتا ہے اور رمز وضعی معنوں سے الگ مفہوم و معنی کے لیے غیر وضعی اصطلاحی معانی کا تناظر اختیار کر لیتا ہے۔

جہاں تک اردو تنقید کا تعلق ہے، اب تک علامت کے مفصل یا مجمل معنی متعین نہیں کیے گئے بلکہ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ اردو تنقید نے تا حال لفظوں اصطلاحات کے مناسب استعمال اور صحیح ترتیب کو توجہ کے قابل ہی نہیں سمجھا۔ بقول آل احمد سرور:

> ''تنقید نے اب تک لفظ کے استعمال پر پوری توجہ نہیں کی ہے سب سے بڑی مثال اصطلاحات کے استعمال میں ملتی ہے۔ ہم "Symbolism" کے لیے رمزیت، اشاریت دونوں استعمال کرتے ہیں اور "Symbol" کے لیے علامت کا استعمال بھی کرتے ہیں۔''[۳]

علامت کا تعلق شعور سے نہیں بلکہ لاشعور سے ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس میں گہرائی اور گیرائی ہوتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس پر نفسیاتی مفکرین نے بھی توجہ کی ہے اور اس کے حدود متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ فرائڈ علامت کو ایک جبلّی عمل قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال میں لاشعور اپنے اظہار کے لیے بے چین رہتا ہے لیکن شعور لاشعور کی راہ میں مزاحمت کرتا ہے۔ فرائڈ کے خیال میں لاشعور جو عریاں اور رقیق چیزوں کا اظہار کرنا چاہتا ہے جب شعور کے دباؤ کے تحت آجاتا ہے تب بھی چور دروازہ تلاش کر لیتا ہے اور یہ بدل ہی فرائڈ کے نزدیک علامت ہے۔ فرائڈ نے بدل کے ساتھ ارتفاعِ عمل کو پیش کیا ہے۔ اس کے نزدیک جنس ایک بنیادی توانائی ہے اور جبلت بھی۔ اس لیے اس کا تخلیقی اظہار براہ راست نہیں ہوسکتا اور فرد ان اعمال کو خواب میں دیکھتا ہے کیوں کہ وہ شعوری سطح پر اس واقفیت کو قبول نہیں کرتا۔ یہی عمل ارتفاع کا عمل ہے۔ اس نے جیب، بکس، بوتل، دوات، مکان، مٹکی، غار، بل وغیرہ زنانہ صنفی اعضاء اور سانپ، قلم، مچھلی، چوہا، ہتھوڑا وغیرہ کو مردانہ صنفی اعضاء قرار دیا ہے۔ فرائڈ کے مطابق:

> ''علامتیں چاہے وہ خوابوں میں ابھریں یا اساطیر یا آرٹ میں، اصلاً جنسی ہوتی ہیں اور کسی خاص شے کا عمومی اظہار بن کر سامنے آتی ہیں۔ چنانچہ غاریں، گڑھے، بوتلیں

وغیرہ بعض نسوانی اعضاء کی نمائندگی کرنے لگتی ہیں۔''۴؎

(J.A.C Brown- Freud and the Post-Freudians-1967.p:44)

فرائڈ کے نزدیک کسی چیز کا تصوّر جب وقت کے گذرنے کے ساتھ کسی دوسری شے سے جڑ جائے تو اس سے علامت ظہور میں آتی ہے۔ دراصل فرائڈ کا یہ نقطۂ نظر اس خواب پر استوار ہے، جس کے مطابق خواب میں نظر آنے والی مختلف اشیا چرند پرند، مظاہر فطرت وغیرہ انسان کے انفرادی لاشعور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مثلاً سانپ کا خواب میں نظر آنا جنسی زاویے کی ترجمانی کرتا ہے اور پھر یونگ کے نظریے کا اعتراف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ہمارا قدیم ذہنی ورثہ، اساطیر، لوک کہانیوں، گیتوں اور خوابوں کے ذریعے حاصل ہوتا ہے اور لاشعور علائم کی شکل اختیار کرتا ہے۔ یونگ علائم کو ایک شے کی جگہ دوسری شے کی مفاہیم پر استعمال کو نہیں مانتا بلکہ کہتا ہے:

''سمبل اس کیفیت کو پیش کرنے کا بہترین ذریعہ ہے جس کے لفظی تصورات موجود نہیں۔ سمبل کے پیچھے جو آرکی ٹائپ موجود ہیں وہ انسان کے تجزیے کی نشاندہی کرتے ہیں۔''۵؎

ہمارے مشاہدات و تجروبات ہمارے لاشعور میں گھر کرنے لگتے ہیں۔ اہم اور غیر اہم یادیں، اچھی بُری یادیں ہمارے مشاہدات و تجربوں کی ایک زنجیر ہوتی ہیں، جو لاشعور کا حصّہ ہوتی ہیں۔ بے اعتنائی اور عدم توجہ کے سبب لاشعور کے نہال خانوں میں موجود رہتی ہیں۔ اس کے مطابق انسانی ذہن دو متوازی قوتوں کا منبع ہوتا ہے، ایک شخصی اور دوسرا اجتماعی منبع۔ اجتماعی لاشعور تاریخی حقائق اور انسانی تجربات پر مشتمل ہوتا ہے جو انسان کو وراثتاً اور نسلاً ملتا ہے۔ یونگ کہتا ہے:

''نسل کا ایک اجتماعی لاشعور ہوتا ہے اور نسل کے جو جذبات اور حادثات ہوتے ہیں وہ نسلی حافظہ میں محفوظ ہو جاتے ہیں، اور بعد میں آنے والوں کو بھی ورثہ میں مل جاتے ہیں۔''۶؎

واقعات و حادثات مذہبی، سماجی و تہذیبی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ قدیم ترین آبا سے ورثے میں پایا ہوا کوئی ذہنی نقش جو اب بھی اجتماعی لاشعور میں موجود ہے یا بار بار غور کرنے والی علامت یا مرکزی نقش کو آرکی ٹائپ (Archetype) کہتے ہیں جس کی تخلیق کا رنشان دہی کرتا ہے، مثلاً ''آگ لینے چلے تھے پیغمبری مل گئی'' کہا جاتا ہے تو راست ذہن کو موسیٰ علیہ سلام کا واقعہ یاد آتا ہے کہ آگ کی تلاش نے نورِ خداوندی سے ہم کنار کر دیا تھا۔ یہ سارے واقعات ہماری قوم کے اجتماعی لاشعور میں محفوظ ہیں۔ اسی طرح ہر تہذیب کے اپنے اپنے آرکی ٹائپ ہوتے ہیں جو ان کی مذہبی، سماجی و تہذیبی روایتوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ جب تک ان روایتوں کی معنوی تہ داری اور تہذیبی روایتوں سے کما حقہ واقفیت نہ ہو، ان آرکی ٹائپ کو سمجھا جا سکتا ہے اور نہ ہی ان سے وابستہ علائم کو۔ اجتماعی لاشور چوں کہ وراثتاً اور نسلاً ملتا ہے اس لیے زندگی کے سارے مشاہدے و تجربے حافظے میں محفوظ رہتے ہیں اور نسل در نسل منتقل ہوتے رہتے ہیں۔

اجتماعی لاشعور تاریخی حقائق اور انسانی تجربات پر مشتمل ہوتا ہے جو زندگی کی راہوں میں روشنی بکھیر دیتا ہے۔ یونگ کے نظریے کے مطابق اجتماعی لاشعور تمام آرٹ کا منبع ہے جو انسان کو وراثت میں ملا ہے اس کی بہترین مثال

اساطیر ہیں۔ وہ تشبیہ واستعارہ، مجاز وکنایہ کی مختلف شکلوں میں ظہور پزیر ہوتے ہیں۔ یونگ کی بڑائی یہ ہے کہ وہ فرد کو ہی نہیں معاشرے کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ وہ علائم کو انفرادی نہیں معاشرتی سرمایہ قرار دیتا ہے اس لیے کہ علائم کی تشکیل انفرادی نہیں معاشرتی ہوتی ہے جو وقتی نہیں ارتقائی ہے۔اس کے ہاں علامت، نشان اور نظیر میں واضح فرق نظر آتا ہے۔ وہ نشان کو ابتدائی علامت کہتا ہے اور اس کے ہاں نظیر بہ نسبت نشان کی توسیع شدہ شکل ہے اور ان دونوں سے زیادہ ترقی یافتہ شکل علامت کی ہے اس کے ہاں علامت مسلسل ارتقا پزیر ہے۔ یونگ کا کہنا ہے کہ:

''علائم کی اہمیت یہ نہیں کہ وہ بہروپ میں کسی حقیقت کی نشان دہی کرتے ہیں بلکہ کسی نا معلوم حقیقت کے بارے میں جوابی علائم کی تشکیل میں ہے نظریہ کے ذریعہ توسیع کرتے ہیں۔''[۷]

یعنی اس کے مطابق نا معلوم حقائق سے بھی علائم کی توضیح کی جاسکتی ہے۔اس کا رشتہ محض ماضی سے ہی نہیں ہوتا، یہ صرف روایتی ہی نہیں ہوتیں بلکہ مستقبل کی آرزوؤں اور تمناؤں کی بھی نشان دہی کرتی ہے۔

فرائڈ نے جہاں لاشعور کی دریافت کر کے اسے علامتوں کا سرچشمہ قرار دیا ہے وہی دوسری طرف یونگ نے فرائڈ کے 'لاشعور' کے تصور کو بنیاد بنا کر اس کی جڑیں نسل انسانی کی تاریخ میں دریافت کیں اور اس طرح ''اجتماعی لاشعور'' کا تصور پیش کیا۔فرائڈ کے مطابق لاشعور میں بے شمار تجربات اور خواہشات محفوظ ہوتے ہیں لیکن ذہنی نظام میں اس پر ایک محاسب (Censor) مسلط ہوتا ہے، جو ان خواہشات کے اظہار میں رکاوٹ بنتا ہے۔جیسا کہ پہلے بھی اس بات کا ذکر ہوا ہے کہ فرائڈ جنس کو بنیادی توانائی قرار دیتا ہے، اس کے خیال میں فرد کی جنسی خواہشات خارجی ماحول کے لیے عریاں اور رکیک ہوتی ہیں۔ نتیجے کے طور پر یہ لاشعوری کیفیات ارتقا بدل کر یا نمائندگی کے ذریعے اظہار پاتی ہیں۔ خارجی دباؤ کی وجہ سے فرد کی ان لاشعوری خواہشات اور کیفیات کا اظہار زیادہ تر خوابوں کی صورت میں ہوتا ہے۔اس لیے فرائڈ نے Dream-symbol کو زیادہ اہمیت دی ہے۔علامت سے متعلق فرائڈ کے نظریات کا مطالعہ کرتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ وہ علامت کو طبعی علامت (Symptom) یا علمی علامت کے مترادف سمجھتا ہے اور ادبی یا جمالیاتی علامت کو بہت حد تک نظر انداز کرتا ہے لیکن اس کے باوجود اس کے نظریات ادب پر کافی گہرا اثر رکھتے ہیں۔

علامت کے متعلق یونگ کے نظریات زیادہ ہمہ گیر اور قابل قدر ہیں۔اس کے مطابق روزِ اول سے جو تجربات وحادثات اس دنیا میں انسان کا مقدر بنے ہوئے ہیں وہ وقت گزرنے کے باوجود لاشعور میں کسی نہ کسی صورت میں محفوظ ہوتے ہیں اور نسلاً بعد نسلاً لوگوں کو منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ فنکار اپنے اندرون کی سیاست کر کے ان تجربات کی شناخت کرتا ہے۔اجتماعی لاشعور کا اظہار یونگ کے مطابق آرکی ٹیپس Archetypes اور Primordia Images جیسی مخصوص علامتوں سے ہوتا ہے جن کی حیثیت دونسلوں کے درمیان ایک طرح کے نفسی پُل کی ہوتی ہے۔ بہت سے ماہرین نفسیات کے نزدیک علامت صرف لاشعوری کیفیات کی حامل ہے لیکن یہ سہی نہیں ہے۔علامت دراصل تین جہات یعنی شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور کی حامل ہوتی ہے۔اس بارے میں پروفیسر مجید مضمر رقمطراز ہیں:

''علامت سہ جہاتی ذہنی وقوع کا نام ہے،شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور۔ان تین جہات کے جہان میں علامت جنم لیتی ہے۔ یہ لاشعور کی انتہائی گہرائی میں موجود تخلیقی سرچشمے سے پھوٹتی ہے اور اجتماعی لاشعوری عوامل کے سہارے قرنوں کی ذہنی تاریکیوں کو منور کرتی ہے،لیکن لاشعور یا اجتماعی لاشعور کی اہمیت کے باوجود علامت کی تشکیل میں فنکار کی تخلیقی قوت کی حیثیت فاعلی ہوتی ہے۔اس میں صرف لاشعور کی کارفرمائی نہیں ہوتی بلکہ شعور بھی یکساں طور پر شریک کار ہے۔دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ علامت صرف فنکار کی ذاتی چیز نہیں ہوتی بلکہ پورے معاشرے کی میراث ہوتی ہے۔اس لحاظ سے شعور اور لاشعور کی حد فاصل یہاں بے معنی ہے۔''۸

صہبا وحید نے علامت نگاری کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ بھی قابل توجہ ہیں۔وہ لکھتے ہیں:

''جب لفظ کو نئے جہانِ معنی میں آراستہ کیا جاتا ہے تو علامت وجود میں آتی ہے اور اس اعتبار سے اس کی حیثیت مستقل بالذات ہوتی ہے۔علامت درحقیقت کسی مفہوم یا قدر یا کسی خارجی نشان کی نمائندہ ہوتی ہے اور یہ مفہوم یا قدر انسلاکات کی مدد سے تخیل کو مہمیز لگاتی ہے یا کوئی احساس پیدا کرتی ہے۔علامت کی اہمیت اس قدر ہے کہ کوئی معاشرہ شاید ہی اس کے بغیر اپنا اجتماعی وجود برقرار رکھنے میں کامیاب ہو سکے۔ قدیم سوسائٹیوں میں علامت اور اس شے کے درمیان جس کی وہ علامت ہے مطابقت اس قدر مکمل ہوتی ہے کہ علامت ٹوٹم کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور معاشرتی یکجہتی یا سماجی روح کا معروضی اظہار قرار دی جاتی ہے۔''۹

علامت کے بارے میں سوسین کے لینگر کا یہ کہنا ہے:

"Symbols are not proxy for their objects, but are vehicles for the conception of objects.To conceive a thing or a situation is not the same thing as to, react towards it' overtly, or to be aware of its presence. In talking about things we have conceptions of them, not the things themselves; and it is the conceptions: not the things that symbols directly mean." (10)

ان کا موقف یہ ہے کہ علامت شے یا واقعہ کا متبادل نہیں ہے۔اس کا مقصد شے کی نمائندگی کا احساس دلانا ہے۔اس کے برعکس علامت شے کے تصور (Concept) کی طرف اشارہ کرتی ہے مثلاً جب ہم درخت کہتے ہوں تو اس سے مراد کوئی خاص درخت مثلاً چنار، شیشم یا بڑ نہیں بلکہ درخت کا وہ تصور ہے جو تمام اقسام کے درختوں میں ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔لہٰذا علامت اصلاً اشیا کو نہیں بلکہ اشیا کے تصور کو سامنے لانے میں مامور ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا رقمطراز ہیں:

''اپنی ذات کے قید خانے اور لفظ کی کال کوٹھری سے باہر آ کر ذات کے امکانات اور وجود کے فاصلوں کو طے کرنا ہی علامت کا سب سے بڑا کام ہے۔اس اعتبار سے دیکھیے تو علامت کو الگ کر کے دکھانا گمراہ کن ہے۔زیادہ سے زیادہ یہ کہنا چاہیے کہ فلاں لفظ،تصور یا خیال علامتی انداز

میں سامنے آیا ہے، بلکہ اس سے بھی بہتر یہ ہے کہ کہا جائے کہ شعر یا نظم علامتی ہے اور کسی مقررہ کاروباری مفہوم کے بجائے مخفی مفاہیم کی طرف پیش قدمی کی ایک کوشش ہے۔''[11]

علامت نگاری کے بارے میں کیسرر کا کہنا ہے:

''انسان ایک علامتی حیوان (symbolic animals) ہے جس کی زبان میں اساطیر، مذاہب، علوم وفنون وہ علامتی ہیئیں ہیں جن کے ذریعہ وہ اپنی حقیقت متشکل کرتا رہتا ہے اور اس کا عرفان حاصل کرتا ہے۔''[12]

Free Encyclopedia (Internet)

Symbol:

"A symbol is an object that represents, stands for, or suggests an idea, visual image, belief, action, or material entity. Symbols take the form of words, sounds, gestures, or visual images and are used to convey ideas and beliefs. For example, a red octagon may be a symbol for "STOP". On a map, a picture of a tent might represent a campsite. Numerals are symbols for numbers. Personal names are symbols representing individuals. A red rose symbolizes love and compassion."

علامت کی ان تمام تعریفوں کی روشنی میں جو مشترک نتیجہ برآمد ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ علامت نمائندگی کا ایک طریقہ ہے۔ یہ کسی شے کی متبادل ہوتی ہے اور کسی دوسری شے کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس میں جو کچھ بھی ظاہر کیا جاتا ہے یعنی کسی تلازمے کے ساتھ، اس سے کچھ الگ یا دوسرے اور کچھ منتخب اور مزید معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ علامت میں جذبات وخیالات کا براہِ راست ذکر نہیں ہوتا بلکہ ان کے تصورات کی نقش گری بالواسطہ عوامل وعناصر کے ذریعے کی جاتی ہے۔ علامت محض اشارہ وکنایہ ہے نہ تمثیل اور نہ ہی محض تشبیہ واستعارہ بلکہ ان سب سے ممتاز بھی ہے اور ان سب کی توسیع شدہ شکل بھی۔ اس طرح علامت کی اصطلاح وسیع تر معنوں میں استعمال ہوئی ہے۔ عام طور پر علامت کی تعریف اس طرح کی جاتی ہے کہ 'علامت ایک ایسی شئے ہے جو دوسری شئے کی نمائندگی کرے یا پھر اس کی بجائے آئے۔ یہ کسی محدود شئے یا چیز کا نام نہیں۔ یہ لامتناہی بھی ہوسکتی ہے اور محض خیالی بھی۔ عموماً کسی ماڈی یا غیر ماڈی شے کا دوسری ماڈی یا غیر ماڈی شے کے ذریعے نمائندگی کا نام علامت ہے۔ فن کار کے ذہن میں اس کا مفہوم متعین ہوتا ہے۔ علامت کی سب سے سادہ اور آسان تعریف ایڈوین۔ اینچ۔ جیف اور ورجیل اسکاٹ نے پیش کی ہے:

"In its simplest form, a symbol is something which stands for something else" (13)

یعنی علامت ایک ایسی شے ہے جو دوسری شے کی نمائندگی کرے یا پھر کسی ایک چیز کے لیے دوسری چیز کو مخصوص کر کے اس کا اظہار کیا جائے۔

۲۔علامت اور نشان

ادبی علامت کے مفہوم کو باقاعدہ سمجھنے کے لیے نشان اور علامت کے درمیان اشتراک و اختراف کو جاننا ضروری ہے۔نشان ایسی چیز کو کہیں گے جو دوسری چیز کی اہمیت کو واضح کرتا ہو جیسے 'سرخ روشنی' گاڑی چلانے والے کے لیے رُکنے کا اشارہ کرتی ہے۔اس اشارے کو علامت نہیں بلکہ نشان ہی کہا جائے گا۔دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ نشان یا Sign کا صرف ایک مطلب ہوتا ہے اور اس کا معنی و مفہوم متعین ہوتا ہے جب کہ علامت کا مفہوم غیر متعین ہوتا ہے۔اور وہ ایسی چیز ہے جو دوسری چیز کی نمائندگی کرتی ہے جب کہ نشان میں اشارہ ہوتا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ اشارے ترقی کر کے علامتیں بن جاتے ہیں لیکن علامتیں جب معیاری اعتبار سے گر جاتی ہیں تو محض اشارے یا نشانات رہ جاتی ہیں۔اسی لیے اربن نے Language & Reality میں یہ خیال ظاہر کیا ہے:

'' تمام علامتیں نشانات تو ہیں لیکن تمام نشانات علامتیں نہیں۔''(۱۴)

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ نشان کسی اصل چیز کا نمائندہ یا متبادل ہوتا ہے جب کہ علامت کا مفہوم کشادہ ہوتا ہے۔وہ ایک ایسی نفسی کیفیت کو بیان کرتی ہے جسے زیادہ وضاحت کے ساتھ بیان کرنا ممکن نہیں ہوتا ہے گویا 'نشان' کسی حقیقی چیز کا اشارہ ہوتا ہے، جب کہ 'علامت' کا مفہوم اور دائرۂ عمل کافی پھیلا ہوتا ہے۔یونگ نے علامت اور نشان کے باہمی فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے:

"A sign is substitute for a representation of the real thing while a symbol carries a wider meaning and expression. A psychic fact which cannot be formulated more exactly.(15)

''اشارہ یا نشان کسی حقیقی چیز کی نمائندگی کے لیے ہوتا ہے جب کہ علامت زیادہ وسیع معنی اور اظہار کی حامل ہوتی ہے۔ایک حقیقت جسے صحیح صحیح ضبطِ تحریر میں نہ لایا جا سکے۔''

یعنی نشان کسی چیز کی اہمیت کو واضح کرتا ہے لیکن معین معنی کی ترسیل کرتا ہے۔یہ معنی بھی محض سائنسی اور لغوی ہوتے ہیں۔مثلاً سرخ و سبز روشنی کا سڑک عبور کرتے ہوئے نظر آنا رُکنے یا راستہ صاف ہونے کی طرف اشارہ ہے یا پھر کسی آفس میں کسی اہم میٹنگ کے دوران سرخ روشنی والا بلب جلا دیا جاتا ہے۔یہ سرخ بلب دوسروں کو اندر جانے سے روکنے کا کام کرتا ہے گویا نشان کسی ایک خاص بات کی نشاندہی کرتا ہے اس کا صرف ایک مطلب ہوتا ہے اور اس سے ہٹ کر اس کا کوئی اور مفہوم اخذ نہیں کیا جا سکتا۔

لیکن اس کے برعکس علامت محدود معنوں میں استعمال نہیں کی جاتی ، بلکہ وہ اپنے اندر امکانات کی بے پناہ

وسعتیں رکھتی ہے۔اس کا مفہوم غیر معین ہوتا ہے۔کوئی شے کسی دوسری شے کی علامت ہمیشہ کے لیے نہیں بن سکتی۔اگر ایسا ہوا تو وہ علامت کے دیار سے باہر نکل جاتی ہے اور نشان کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔علامت کبھی مستقل نہیں ہوتی۔ وہ چھوئی موئی کی طرح ہے جیسے ہی علامت پر ایک خاص معنی یا شے منطبق کر دی جائے تو اس کے پرِ پرواز منقطع ہو جاتے ہیں۔اور وہ اپنی علامتیت سے محروم ہو جاتی ہے۔مثلاً موسیٰ علیہ السلام نہ صرف توحید کی علامت ہیں بلکہ رہنمائی کی بھی علامت ہیں۔علامت علٰحدہ سے کوئی فن نہیں، بلکہ فن کا ایک آلہ ہے۔ایسا آلہ جو اظہار کو جامعیت اور اکملیت عطا کرتا ہے۔علامت کسی شے کی نقل نہیں ہوتی بلکہ یہ کسی دوسری شے پر دلالت کرتی ہے۔تخلیق کار علامت کو جب اس کے متوازی سانچوں میں رکھ کر بیان کرتا ہے تو اس کی معنویت خود بہ خود بول پڑتی ہے۔ بقول اشفاق انجم:

''علامت کی تفہیم، کمتر اس کے خاص ظاہری پیکر سے اور زیادہ تر اس کے اتصالات پر موقوف ہے۔اتصالات سے ہٹ کر علامت ایک مبہم اور غیر واضح نشان سے زیادہ اور کچھ نہیں۔ڈاکٹر سید عبداللہ کے لفظوں میں 'علامت تصورات کے وسیع نظام کی مجمل ترین صورت ہے'۔یہ مجمل صورت اپنے مفصل کی عکاس اسی صورت میں بنتی ہے جب اسے تخلیقی اپچ کے ساتھ بیان کیا جائے۔مثال کے طور پر 'سانپ' مختلف تہذیبوں میں جنس کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے لیکن محض سانپ سانپ کہنے سے اس سے وابستہ مخفی تصورات کے بارے میں کچھ سامنے نہیں آتا۔اس صورت میں 'سانپ' محض ایک نشان ہے جس کو اس کے ظاہری معنوں میں ہی لیا جائے گا۔اس نشان کی علامتی معنویت اسی صورت میں اجاگر ہوگی جب متعلقہ اتصالات کے ساتھ اس کو پیش کیا جائے گا۔اس سلسلے میں کوئی تخلیق کار جتنا زیادہ باکمال ہوگا اتنی ہی زیادہ معنویت وہ اس علامت میں بھر دے گا۔''[16]

ڈاکٹر نجمہ رحمانی اس بارے لکھتی ہیں کہ:

بادل کو بارش کی نشانی کہا جاتا ہے لیکن یہی بادل جب کسی شعر کا جزو بنتے ہیں تو اپنی محدود اشریت کو چھوڑ کر معنی کی وسیع فضا تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں مثلاً

بادل کو کیا خبر ہے کہ بارش کی چاہ میں
کیسے بلند و بالا شجر خاک ہو گئے

نفسیاتی نقطۂ نظر سے بادل اور بارش آسودگی کی علامت ہوتے ہیں اس کے باوجود تشنگی کا احساس بن کر اُبھرتے ہیں۔بادل کا چھا جانا صرف بارش کی نشانی نہیں بلکہ ان بادلوں کے ذریعے آنے والی بارش اور اس بارش سے پیاسے درختوں کی شادابی کی جانب بھی ہمارا ذہن منتقل ہوتا ہے۔''[17]

نشان اور علامت کے ضمن میں دوسری بات یہ ہے کہ جب اشیایا واقعات فطری طور پر ایک دوسرے کے قریب ہو جائیں یا ٹھوس انداز میں ایک دوسرے کا بدل بن جائے تو وہ نشان بن جاتے ہیں، جیسے بادل کا چھا جانا بارش کی نشانی ہے۔گارڈ کی وسل یا ہری جھنڈی دکھانا گاڑی چلنے کی نشانی ہے۔سگنل میں لال روشنی کا ہونا اس بات کی نشانی ہے کہ فی

الحال گاڑی اس سے آگے نہیں جاسکتی۔ چنانچہ جب کوئی علامت کسی معین عمل پر آمادہ کرے تو وہ علامت نہیں نشانی بن جاتی ہے اور جب نشان میں مفہوم پھیلنے لگے، علامت لفظ کے ظاہری معنوں سے آگے بڑھ کر وسعت پیدا کرنے لگے تو علامت بن جاتی ہے۔ لال جھنڈی گاڑی روکنے کی نشانی ہے مگر گارڈ کے ہاتھ میں یہی لہراتی ہوئی لال جھنڈی کھڑکی سے باہر سر نکال کر دیکھنے والے کسی بھی مسافر یا فرد کے ذہن کو برانگیخت کر کے ماضی کے خوشگوار و ناخوشگوار واقعات کی یاد تازہ کر دے تو یہاں وہ اپنے معین عمل سے ہٹ کر معنی کے جہاں تازہ پیدا کرنے کا سبب بنتی ہے۔ اگر دس افراد اس لال جھنڈی کو دیکھ رہے ہیں تو لازمی طور پر ان دس افراد پر علامت کا ردعمل مختلف انداز میں لاشعوری حوالہ بیدار کر دے گا۔ ایک کے نزدیک لال جھنڈی کا کردار گاڑی کو روکنے سے زیادہ کچھ نہیں جب کہ دوسرے کے ذہن میں لاشعوری حوالہ عروسی کے سرخ جوڑے کے معنی میں بدل جاتا ہے لیکن ٹھیک اس کے ساتھ بیٹھے ہوئے شخص کے ذہن میں بہتے ہوئے لہو کا تصور ابھرتا ہے۔

ڈاکٹر اجمل نشان اور علامت کے درمیان فرق کا واضح کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

> ''نشان کسی معلوم کی طرف اور علامت کسی نامعلوم کی طرف اشارہ کرتی ہے۔'' [۱۸]

داکٹر عنوان چشتی علامت اور نشان پر اظہار خیال کرتے ہوئے ان باتوں کا ذکر کرتے ہیں:

> ''علامت اور نشان میں فرق ہے۔ ایک نشان کو دوسرے نشان کے ساتھ بدلا جاسکتا ہے مگر ایک علامت کو دوسری علامت سے بدلا نہیں جاسکتا۔'' [۱۹]

اوپر دی گئی ساری بحث نشان اور علامت کے درمیان فرق اور امتیاز کو ظاہر کرتی ہے۔ اگر ڈاکٹر محمد اجمل کی زبان میں اس ساری بحث کو دو جملوں میں سمیٹنا ہو تو کہا جاسکتا ہے کہ نشان کا کام ''محض'' نمائندگی کرنا ہے، جب کہ علامت کسی نامعلوم شے کا بہترین اظہار ہونے کی بنا پر قلب و ماہیت کرتی ہے۔ اور اس طرح علامت شعوری اور لاشعوری ہر دو سطحوں پر اجاگر ہو کر رابطے کا کام دیتی ہے۔

اس طرح نشان کے سلسلے میں یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ نشان جذبات اور تخیلات کی ترجمانی نہیں کر سکتا، جب کہ علامت بے پناہ وسعتوں کے ساتھ ان سب کا اظہار کرنے پر قادر ہے۔ اس طرح یہ نشان ہی سے بہت زیادہ اہمیت نہیں رکھتی ہے۔ بلکہ تشبیہ و استعارہ، تلمیح و تمثیل سے بھی وسیع ترین مفہوم کی حامل ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اشارہ علامت کی ہی ایک قسم ہے مگر دونوں میں وہی تعلق ہے جو دریا اور قطرے میں ہوتا ہے۔ اشارہ دراصل ایک قطرہ ہے جو دریا سے الگ ہوتے ہوئے بھی اپنی ایک حیثیت رکھتا ہے جب کہ علامت اشارے کی ایک توسیع شدہ شکل ہے۔ اشارہ خود کو وسعت دے کر علامت میں ضم ہوسکتا ہے۔ مگر علامت اشارے میں تبدیل نہیں ہوسکتی۔ دونوں ایک ہی قبیل کے چیزیں ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے قطعی مختلف ہیں۔

۳۔علامت اور زبان

علامت انسان کے وجود کی لفظی ،صوری، بصری اور حیاتی ادراک کی وسیع المعانی علمی تفسیر ہے۔ انسان کی زبان کے وجود میں آنے سے پہلے یا پہلے لفظ سے بھی قبل جب دو انسانوں نے اپنے جذبوں کی آبیاری کے لیے ابلاغ اور ترسیل کی ضرورت کو محسوس کیا تو علامت نے نہایت خاموشی کے ساتھ اشاروں کی زبان بن کر رابطے کی ذمہ داریاں سنبھالی ہوگی۔ ابتدائی مخلوق یا دنیا ہی سے انسان نے اپنے اظہار کے لیے اس طرح علامت کو سہارا بنایا کہ نزولِ آدم کے ساتھ ہی ایک مربوط علامتی نظام بھی تشکیل پا گیا۔

نفسیات کی رو سے انسان کا بھرتاؤ یا کرداری عمل ایک جیسا نہیں ہوتا یا رہتا ہے۔ نامیاتی وجود کسی بھی صورت حال سے دو چار ہونے پر جوابی عمل یا ردِّعمل کی جستجو کرتا ہے جو متنوع ہوتا ہے۔ زبان بھی اسی ردِّعمل کی ایک صورت ہے۔

"Language is vocal reaction to natural and physical conditions"

زبان کے با قاعدہ آغاز سے قبل جسمانی حرکات اشارات اور آوازوں کی منزل تھی۔ اسی لیے موسیقی سے متعلق مختلف موضوعات کا رشتہ زبان کے آغاز سے قبل کے دور ملا لیا گیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ پھتر کے زمانے اور اس سے قبل کے لوگ ایک دوسرے کو کسی تجربے، تصور یا خبر سے مطلع کرنے کے لیے درختوں پر مختلف رنگوں کے گانٹھ لگاتے تھے جن میں وہ تصور پوشیدہ ہوتا تھا جس کی وہ ترسیل چاہتے تھے۔ غور سے دیکھیں تو یہ عمل بھی چیزوں کو پیش کرنے اور ان کا ادراک حاصل کرنے کے ایک علامتی رجحان کی نشاندہی کرتا ہے۔

زبان انسانی ذہن کی سب سے اہم اور پراسرار پیداوار ہے۔ زبان کے بغیر واضح خیال کا وجود بہت حد تک ناممکن ہے۔ ماہرین کے مطابق زبان کی ابتدا کا اصل سبب انسان کے 'حقیقت کو علامتی روپ میں دیکھنے' کا رجحان ہے۔ سوسین۔ کے۔ لنگر کے خیال میں:

''زبان علامتوں کے آزادانہ اور بھر پور استعمال اور تخیلات وتصورات کا ذریعہ اظہار ہے۔''[۲۰]

تجربے کو علامتی شکل میں تبدیل کرنے کا رجحان قوت گویائی کا پہلا قدم ہے۔ زبان اپنی ترقی یافتہ صورت میں ایک دہرا علامتی نظام ہے کہ ایک تو اس میں وہ اصوات شامل ہیں جو مختلف خیالات ،حقائق اور اشیا کی علامتیں ہیں اور جنہیں ہم الفاظ کہتے ہیں۔ دوسرے وہ بصری علامتیں جن کو صوتی علائم کا قایم مقام تصور کیا جاتا ہے اور جو ہماری زبان کے تحریری حروف یا الفاظ ہیں۔ تقریر اور تحریری دونوں صورتوں کے علامتی سلسلے مل کر ایک جامع نظام علائم فراہم کرتے ہیں جو انسان کے کرداری عمل کو اس قدر ہمہ گیر اور جامع نظام علائم فراہم کرتے ہیں جو انسان کے کرداری عمل کو اس قدر ہمہ گیر اور جامع بناتا ہے کہ اسے باقی حیوانِ اقسام کے کرداری عمل پر غیر معمولی برتری حاصل ہے۔ یہی نہیں بلکہ نسل انسانی کی تمام تر ترقی کی اصل بنیاد زبان کا سلسلہ علائم ہی ہے جو عام اتفاق رائے اور سماجی تسلمیت پر مبنی ہوتا ہے۔ یہ نظام

بلاواسطہ تجربے کی اطلاع دیتا ہے یا اس کی طرف اشارہ کرتا ہے یا اس کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ تجربے کے متوازی نہیں چلتا بلکہ اس میں جذب ہو کر چلتا ہے۔ کہا جاتا ہے:

''زبان علامتوں کا ایک ڈھانچہ ہے جس کی مدد سے خیالات اور حقائق بیان ہوتی ہیں۔''

اصل حقیقت یہ ہے کہ یہ دنیا لفظوں کی دنیا ہے۔ لفظوں کی مدد کے بغیر ہماری قوت متخیّلہ مختلف ایشا اور ان کے باہمی تعلوقات کو برقرار نہیں رکھ سکتی۔ کیوں کہ جو چیز نظر سے اوجھل ہو جاتی ہے وہ ذہن سے بھی اوجھل ہو سکتی ہے۔ ایک کشمیری کہاوت ہے کہ ''نظر وُدُور گو دِل ءدُور'' یعنی جو نظر سے دور ہو جاتا ہے وہ دل اور ذہن سے بھی دور ہو جاتا ہے۔ لیکن لفظ اور زبان کے سلسلے میں ایسا نہیں ہوتا۔ لفظ کی مدد سے شے تجربے میں محفوظ رہ جاتی ہے اور ہمیشہ ذہن میں اور حافظے کا مرکز یا حاضر تصوّر بن جاتی ہے۔ دوسرے تاثرات خود بہ خود اس شے کے حاضر تصور کے گرد جمع ہو جاتے ہیں اور جب کبھی اس شے کا نام لیا جاتا ہے تو وہ تلازمات کے باعث حافظے میں خود بہ خود اُبھر آتے ہیں۔ اس لحاظ سے لفظ بہ یک وقت ایک تصور سے بھی وابستہ ہوتا ہے اور چیز، واقع یا شخص سے بھی جو حقیقی اور ٹھوس ہو۔ تصور لحاتی اور شخصی تجربے سے جدا ہو جاتا ہے اور اس میں ایک پائیدار اور مستقل عنصر شامل ہو جاتا ہے۔ چیزوں کو دیکھ کر جب ہم ان سے متعلقہ تصورات سے بھرپور آوازیں نکالتے ہیں تو یہ محض اظہاری ردِعمل ہو جاتا ہے۔ صرف مسلسل اور طویل عادات کے بعد لفظ اور چیزوں میں ایسا گہرا اور مظبوط تلازم قائم ہوتا ہے کہ ایک کو دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس طرح تصور لفظ اور چیز کے درمیان ایک رابطے کا کام کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ تصور لفظ کی پیش کردہ شے بھی ہے اور وہ ذریعہ بھی جس کی رو سے لفظ اس شے کو سامنے لاتا ہے جس کا تصور ہمیں ہو۔ لفظ بذاتِ خود کوئی معنی نہیں رکھتا سوائے اس کے جو ہم اسے عطا کریں۔ گو لفظ اپنی ابتدائی شکل میں اسی عطا شدہ تصور یا خیال کی علامت ہے اور یوں زبان ایک بھرپور نظام علائم ہے۔

زبان کو علامت قرار دیتے ہوئے یا علامت کا لسانی مطالعہ کرتے ہوئے یہ سوال اہمیت اختیار کر لیتا ہے کہ کہیں ہم اس علامت کو بھی اس میں شامل نہیں کرتے جو ادب میں ہمارا موضوع ہے اور جسے ہم ادبی علامت کا نام دیتے ہیں۔ لفظ ''علامت'' انگریزی لفظ ''سمبل'' کے لیے مستعمل ہے جس کے لغوی معنی ہیں ایک شے کا دوسری شے کے متبادل ہونا۔ پس علامت اپنے اصطلاحی مفہوم میں نمائندگی کا ایک انداز ہے اور اس میں الفاظ یا ایشیا کا ذکر اس طرح ہوتا ہے کہ بیان واقعہ کے علاوہ ذہن دوسرے معنی کی طرف بھی منتقل ہو جائے۔ اس طرح علامت کے مفہوم میں ایک طرح کی غیر قطعیت ہوتی ہے یعنی اس کے زریعے بیان واقعہ سے الگ یا اس سے زیادہ معنی بھی مراد لیے جا سکتے ہیں۔ علامت کی اسی خصوصیت کی بنا پر اس میں ایک قسم کا اسرار یا طلسم پیدا ہوتا ہے اور بقول پروفیسر مجید مضمر:

''سریّت یا طلسمی خاصیت اعلیٰ ادب کی پہچان ہے۔''[۲۱]

زبان کے تخلیقی اور تخیلی استعمال کا نام ہی ادب ہے۔ ادب میں علامتوں کا استعمال کئی طرح سے ہوتا ہے جن میں زبان یا

الفاظ بھی ایک اہم ذریعہ ہے۔زبان علامت ہی ہے لیکن اس کے استعمال سے اس کے معنی متعین ہو گئے۔زبان ہی سے علامت کی ترسیل ممکن ہے کیوں کہ زبان سے آگے جانے کا راستہ بھی زبان ہی سے ہو کر گزرتا ہے۔

۴۔تشبیہ،استعارہ،علامت اور تمثیل

تشبیہ، استعارا اور علامت کے مابین فرق اور لفظ علامت کے معنی کا تعین اور علامتیت بحیثیت اصطلاح کی تشریح کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ کے اس اقتباس سے آگے بڑھانا چاہوں گا۔وہ لکھتے ہیں:

> ''علامت محض تصورات کے وسیع نظام کی مجمل ترین شکل ہے۔یہ بھی دراصل تشبیہ کے خاندان سے ہے اور کسی نہ کسی جہت سے مشابہت کا رابطہ اس میں کارفرما ہوتا ہے۔''۲۲

دوسرے الفاظ میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ علامت اس واضح اور بھرپور وجود کا نام ہے جس کی وضاحت یا معنویت کسی اور وجود میں پوشیدہ ہو۔ڈاکٹر سید عبداللہ علامت کا حسب ونسب تشبیہ کے خاندان سے جوڑتے ہیں۔چنانچہ ضروری ہے کہ علامت پر بات کرنے سے قبل اس کے خاندان کے دوسرے دو اہم افراد پر بھی نظر ڈالی جائے۔

علم بیان کے ماہرین مخفی تصورات کے اس خاندان میں فرق کا اظہار اور مرتبے کے لحاظ کا تعین اس طرح کرتے ہیں: تشبیہ۔استعارہ۔علامت تشبیہ علم بیان کی پہلی صفت ہے، جس کے معنی ہیں مشابہت دینا۔تشبیہ کے لغوی معنی ہی مشابہت دینے کے ہیں، یعنی ایک چیز کو دوسری چیز کے مماثل قرار دینا تشبیہ کہلاتا ہے۔بقول مرزا محمد عسکری:

> ''تشبیہ سے مطلب یہ ہے کہ دو ایسی چیزیں بیان کی جائیں جن میں کسی ایک یا زیادہ معنی میں مشارکت ہو۔مثلاً لفظ رخسار اور پھول یا پسینہ اور گلاب وغیرہ۔ رخسار اور پھول میں رنگ کی اور پسینہ اور گلاب میں بو کی مشارکت ہے۔''۲۳

درسِ بلاغت میں تشبیہ کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

> ''تشبیہ کے معنی ہے''باہمی مشابہت'' جب کسی مشابہت کے باعث ایک چیز کو دوسری چیز سے مشابہ قرار دیا جائے تو (چاہے اس میں مشابہت کی وجہ کا اظہار ہو یا نہ ہو) اسے تشبیہ کہتے ہیں۔''۲۴

مولوی نجم الغنی رامپوری تشبیہ کی تشریح میں رقم طراز ہیں:

> ''تشبیہ لغت میں دلالت ہے اس بات پر کہ ایک شے دوسرے کے ساتھ معنی میں شریک ہے اور علم بیان کی اصطلاح میں تشبیہ سے مراد دلالت ہے دو چیزوں کی جو آپس میں جدا جدا ہوں ایک معنی میں شریک ہونے پر۔اس طرح کچھ بطور استعارے کے نہ ہو اور نہ بطور تجدید کے۔''۲۵

دنیا کی کوئی بھی شئے ایک دوسرے سے مدِ مقابل نہیں ہوتی ہاں بعض زاویوں سے ایک دوسرے سے مطابقت ضرور رکھتی ہے۔اس کی مثال ہم اپنے روزمرّہ کی زندگی سے دے سکتے ہیں۔مثال کے طور پر اگر ہم کسی کو مسکراتے ہوئے دیکھتے ہیں تو بے ساختہ منھ سے نکلتا ہے کہ اس کی مسکراہٹ غنچہ کی طرح ہے۔یا

ع ہستی اپنی حباب کی سی ہے

یہ نمائش شراب کی سی ہے

اس شعر میں ہستی کو حباب سے تشبیہ دی گئی ہے۔فنا پذیری کی صفت دونوں میں قدرِ مشترک ہے۔

تشبیہ میں لفظ کے لغوی معنی کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے مثال کے طور پر اگر یہ کہا جائے کہ محبوب کا ہونٹ گلاب کی پنکھڑی کی طرح ہے تو یہاں لفظ گلاب کی پنکھڑی اپنا لغوی معنی دیتا ہے لیکن اگر محبوب کے ہونٹ کو گلاب کہہ دیا جائے تو یہاں لفظ گلاب کی پنکھڑی اپنے لغوی معنی چھوڑ کر پوری طرح حقیقت میں ضم ہو جائے گا۔حالانکہ تشبیہ میں مماثلت پائی جاتی ہے اور مشبہ و مشبہ بہ میں ایک حجاب ہوتا ہے مگر استعارہ ان حجاب کو ختم کر دیتا ہے جو تشبیہ سے اگلی منزل ہوتی ہے۔

تشبیہ کے بعد استعارہ کی شناخت کا مرحلہ آتا ہے۔تشبیہ کی بحث میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ مشبہ اور مشبہ بہ حروف تشبیہ سمیت موجود ہو تو تشبیہ کا وجود ظہور میں آتا ہے۔مگر مجازی معنی کا اگلا جہاں مشبہ میں مشبہ بہ کے اوصاف معنوی قلب و ماہیئت سے معنی کو ابھارتا ہے جیسے:

ا۔شوبی لومڑی کی طرح چلاک ہے۔

۲۔شوبی لومڑی ہے۔

پہلے جملے میں تشبیہ کا سہارا لیا گیا ہے۔مشبہ،مشبہ بہ کی چلاکی سے متصّب بتائی گئی ہے۔مگر دوسرے جملے میں شوبی لومڑی ہے کہا گیا ہے جو پہلے جملے کے سارے دروبست تبدیل کر دیتا ہے۔دوسرے جملے میں تشبیہ موجود ہے مگر مشبہ بہ میں مشبہ کا وجود تحلیل کر گیا ہے۔اس طرح حروف تشبیہ کے ترک سے نہ صرف جملے کی ساخت میں اختصار اور تہہ داری پیدا ہوئی بلکہ تشبیہ ایک جست کے ذریعے استعارے کی حدود میں داخل ہوگئی ہے اور یوں استعارہ وجود میں آیا ہے۔اردو انسائیکلو پیڈیا میں استعارے کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے:

> ''علم البیان کی اصطلاح میں حقیقی اور مجازی معنی کے درمیان تشبیہ کا واقعہ ہوں،یعنی حقیقی معنی کا لباس عاریتاً لے کر مجازی معنی کو پہنانا،استعارے اور تشبیہ میں فرق یہ ہے کہ استعارے میں حروف تشبیہ نہیں ہے۔''[۲۶]

لغت میں بھی استعارہ کے معنی مستعار لینے سے عبارت ہے۔بقول وہاب اشرفی:

> ''علم بیان کی اصطلاح میں استعارہ سے مراد حقیقی اور مجازی معنی کے مابین تشبیہ کا علاقہ پیدا کرنا۔یعنی حقیقی معنی کا لباس عاریتاً مانگ کر مجازی معنی کو پہنانا استعارہ کہلاتا ہے۔اس میں لفظ اپنے لغوی معنی ترک کر کے لسانی سیاق وسباق کے اعتبار سے نئے معنی اختیار کرنا ہے۔''[۲۷]

گو استعارہ تشبیہ سے آگے کا مرحلہ ہوتا ہے جہاں لفظ اپنے معنی کو وسعت دے کر مفہوم کی ترسیل میں معاونت کرتا ہے اور استعارہ سے آگے کی منزل علامت کی ہوتی ہے جہاں لفظ خود کو مزید وسعت دے کر معنی کی کئی جہتوں سے ہمیں روشناس کراتا ہے اور یہی مرحلہ دراصل قاری وسامع کی ذہانت کی کسوٹی ہوتا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ تشبیہ،استعارہ اور علامت کے درمیان کیا فرق ہے۔اس ضمن میں اگر سب سے

پہلے تشبیہ کو ان دونوں کے درمیان رکھ کر دیکھا جائے تو تشبیہ کا معاملہ بالکل واضح ہو جاتا ہے کیونکہ اس میں خود مشبہ مشبہ بہ کی وضاحت کر دیتا ہے جس کی وجہ سے شعر کی تفہیم میں دشواری نہیں ہوتی البتہ استعارے کو سمجھنے کے لیے تھوڑی مشکل پیش آتی ہے کیونکہ استعارہ تشبیہ سے زیادہ متحرک ہوتے ہیں حالانکہ تشبیہ اور استعارہ میں بہت گہرا تعلق ہوتا ہے اور استعارے کی بنیاد تشبیہ پر ٹکی ہوتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ مشبہ اور مشبہ بہ کے درمیان مماثلت کو قائم کیا جاتا ہے۔ جبکہ استعارہ میں مشبہ کو عین مشبہ بہ قرار دیا جاتا ہے لیکن علامت کا معاملہ ان دونوں سے قدرِ مختلف ہے جیسا کہ پہلے ذکر آچکا ہے کہ تشبیہ سے اگلا مرحلہ استعارہ کا ہوتا ہے جو لفظ کو معنی کی وسعت دے کر مفہوم کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتا ہے اور استعارہ سے آگے کی منزل علامت کی ہوتی ہے جہاں لفظ خود کو وسعت دے کر معنی کی کئی جہتیں ہم پر منعکس کرتی ہے۔ استعارہ اور علامت کے درمیان فرق یہ ہے کہ استعارہ ہمارے ذہن کو ایک خاص سمت میں لے جا کر چھوڑ دیتا ہے جبکہ علامت اس سے آگے ایک نئی دنیا کی سیر کراتی ہے۔ جہاں معنی کی کثیر الجہتی کی کئی پرتیں کھلتی رہتی ہیں۔ اگر تشبیہ اور استعارہ ہمارے شعور کے رہنما ہیں تو علامت ہمارے لاشعور کی تعمق کی دلیل ہے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی:

> ''علامت ایک وسیع تر نظام کا حصہ ہوتی ہے اور نہ صرف یہ کہ بیک وقت کئی چیزوں کا استعارہ ہوتی ہے بلکہ شئے فی نفسہ اور شئے نمائندگی کی حیثیت سے بار بار سامنے آتی ہے۔ لہٰذا علامتی استعارہ، علامت اور استعارہ الگ الگ چیزیں ہیں۔'' ۲۸

بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ علامت استعارہ ہی کہ وسیع ترین شکل ہے مگر یہ کہنا ٹھیک نہیں ہے کیونکہ استعارہ کسی شئے کی ترجمانی کرتا ہے اور اس میں ایک مذکور ہوتا ہے یہ مشاہدہ کا بیان اور مرکب شکل میں ہوتا ہے ڈاکٹر منظر اعظمی کے مطابق:

> ''علامت معنی کی منفرد شکل ہوتی ہے، جبکہ استعارہ مرکب شکل ہے۔ اس کی سب سے بڑی شناخت ابہام ہے۔ ایسا ابہام جو شئیت کی طرف ذہن منتقل کردے۔'' ۲۹

جس طرح لفظ کے معنی و مفہوم کو اشارہ ایک مخصوص دنیا میں لے جاتا ہے اور اس کے بعد وہ لفظ کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے اسی طرح استعارہ بھی ہے کیونکہ یہ بھی بہت دور تک ہمارے ساتھ نہیں چلتا ہے لیکن معنوی تہہ داری میں استعارہ لفظوں کو دور لے جانے کی صلاحیت رکھتا ہے مگر وہ بھی منطقی اصطلاح میں دلالت کا طابع ہوتا ہے اور ایک محدود سمت کی نمائندگی کرتا ہے اس طرح استعارہ کی معنویت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اس کی معنویت اپنی حدود میں ایک خاص قسم کا لطف دیتی ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو اس کے اندر پوری تہذیب کی ایک دنیا آباد ہوتی ہے۔ جہاں تک علامت کی بات ہے تو یہ لفظ کی تمام معنویت کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے بقول شمس الرحمٰن فاروقی:

> ''علامت کی اہمیت اور شئیت اس استعارے سے ممتاز کرتی ہے جو مشاہدے پر مبنی ہوتا ہے اور بیان پر اکتفا کرتا ہے گویا علامت وہبی علم کا اظہار کرتی ہے اور استعارہ اکتسابی علم کا۔'' ۳۰

المختصر کہا جا سکتا ہے استعاراتی پیکر وسعت پا کر دھیرے دھیرے علامتی پیکر میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ شاید اسی لیے

کچھ لوگ علامت کو وسیع تر استعارہ مانتے ہیں۔ دراصل استعارہ میں حسی اشیا کا استعمال مجرد شکل میں ہوتا ہے لیکن جب استعارہ ماورائیت اختیار کر لے تو علامت بن جاتا ہے۔ اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ استعارہ کی توسیع شدہ شکل علامت ہے جہاں استعارے کی حدیں ختم ہوتی ہیں وہاں علامت کی شروع ہوتی ہیں۔

علامت دراصل اصطلاح ہے جس کا تعلق تنقید کی بنیاد سے ہے۔ Oxford Illustrated Dictionary میں علامت کی تعریف اس طرح بیان کی گئی ہے:

> ''علامت ایک ایسی شئے ہے جو دوسری شئے کی نمائندگی کرے یا اس کے بجائے آئے۔ خاص طور پر ایک ایسی شئے جو مادّی ہو، اور غیر مادّی اور مجرّد شئے کی نمائندگی کرے۔ جیسے کوئی خیال یا کوئی صفت۔ ایسا تحریری کردار جو روایتی اعتبار سے کسی چیز یا عمل کو پیش کرتا ہے۔''

یہاں علامت کی تعریف تمثیل کے مماثل ہوگئی ہے۔ حالانکہ علامت تمثیل سے واضح طور پر الگ ہے۔ تمثیل (پیکر) کو علامت کے خاندان کا رکن تصور نہیں کیا جاتا مگر علامتی انداز فکر کے افسانوں میں پیکر تراشی ایک بھرپور وجود کے ساتھ موجود نظر آتی ہے۔ اردو میں لکھے جانے والے اکثر تمثیلی یا پیکری افسانوں کو علامتی افسانہ کہہ دیا جاتا ہے ان میں سے اکثر افسانے پیکر تراشی کی خوبصورت مثالیں ہیں۔

پیکریت انگریزی لفظ Imagery کا اردو مترادف ہے جب کہ پیکر Image کا۔ دونوں مترادفات وضعی اور غیر وضعی دونوں معنوں میں Image کے نہایت قریب ہیں۔ جب ہم پیکر تراشی کی اصلاحی معانی کی طرف آتے ہیں، اس کے بیان میں سہاوی حسین کے سادہ ترین تشریح کو بروئے کالا کر کہہ سکتے ہیں کہ:

> ''بصری و سماعی دنیا کا کوئی منظر، کوئی صورت، کوئی وضع، کوئی چیز، کوئی حرکت، کوئی واقعہ، واقعات کا کوئی مجموعہ، انسانوں اور حیوانوں کی کوئی جنبش، کوئی آواز، نفس انسانی کا کوئی خیال، کوئی جذبہ، یہ ساری چیزیں شاعرانہ تمثالیں (پیکر) ہیں۔''[۳۱]

مگر یہ پیکر خود بہ خود نہیں بن جاتے بلکہ لفظ کا استعمال اور فنکار کی فکر اسے پیکر بناتی ہے۔ اس کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ کسی شے کی وہ تصویر جو تخلیق کار کے پیش کردہ لفظ کے ذریعے ہمارے ذہن کو برانگیخت کر کے ہمارے چشم خیال میں پورے تشخص کے ساتھ ابھر آئے پیکر کہلاتی ہے۔

پیکر اصلاً ایسا لفظ یا ترکیب ہوتی ہے جس سے کسی حسی ادراک کا خیال بیدار ہو جاتا ہے۔ جہاں تک اس کا علامت سے فرق کا تعق ہے تو اس سلسلے میں C.S Leives لکھتے ہیں کہ:

> ''علامت ایک طریقِ فکر ہے لیکن تمثیل ایک طریقِ اظہار ہے۔ اس کا تعلق شاعری کے مواد سے زیادہ ہیئت سے ہے۔''[۳۲]

کولرج نے بھی اس میں فرق کیا ہے وہ کہتا ہے کہ:

> ''تمثیل تجریدی تصورات کو تصویری زبان میں ڈال دیتی ہے لیکن علامت کی تخصیص یہ

ہے کہ وہ 'فرد میں نوع اور عام میں خاص' کے نیم روشن نفوذ کی صورت پیدا کرتی ہے یعنی
وہ بیک وقت عمومی بھی ہوتی ہے اور مخصوص بھی۔''۳۴؎

تمثیل میں یہ ضروری نہیں کہ ایک اور ایک کی معنوی نسبت ہی پیدا ہو۔تمثیل میں جو اوپری اور ظاہری سطح کے اشخاص ہوں گے وہی داخلی مفہوم کی علائم کا کام دیتے ہیں یعنی تمثیلی پیرایہ علامتی اظہار کا ایک حصّہ ہے۔تمثیلی عنصر اور مسائل سے علامتی ساخت کو خاص معنیاتی تقویت ملتی ہے۔تمثیل تجریدی تصورات کو تصویری زبان عطا کرتی ہے۔علامتی اظہار عام اشیا کی مخصوص معنوی گہرائی اور اہمیت کو بڑھا دیتا ہے۔معمولی الفاظ بھی لغوی معنوں سے تجاوز کر کے کچھ اور معنویت پیدا کرتے ہیں تو ان کی معنوی گیرائی اور گہرائی شعور سے لاشعور کی طرف ذہن کو راغب کرتی ہے اور صدیوں پُرانی معنوی کڑیاں بھی جڑی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ مثلاً گھر ، دشت، جنگل، آشیاں ، پیاس، سمندر،آگ ،بادل ،دھواں وغیرہ معمولی الفاظ ہیں لیکن یہی الفاظ جب مخصوص علامتی پیکر اختیار کرتے ہیں تو ان کی معنویت غیر معین ہو جاتی ہے۔

علامتیں کبھی خالص فنکار کے تخیل اور تخلیقی سرچشموں سے پھوٹتی ہیں اور کبھی اساطیر، مذہب،تہذیبی روایات، سماجی و سیاسی افکار، طب، سائنس، مظاہر فطرت وغیرہ سے اخذ کی جاتی ہیں۔اس لحاظ سے علامتوں کی بہت سی قسمیں ہیں لیکن موٹے طور پر ہم علامت کو تین خانوں میں تقسیم کر سکتے ہیں ۔روایتی،آفاقی اور شخصی ۔روایتی علامتیں وہ ہوتی ہیں جو عرصۂ دراز تک مستعمل رہنے کے بعد ہمارے لاشعور کا ایک حصّہ بن جاتی ہیں مثلاً اردو شاعری میں گل وبلبل، ساقی و پیمانہ، برق وآشیاں، دوست و رقیب، عاشق ومعشوق،شمع و پروانہ،ہجر ووصال،دن ورات وغیرہ بکثرت استعمال کی وجہ سے اپنے معانی قطعیت کے ساتھ معین کر چکے ہیں ۔ان تمام علامتوں کے سامنے آتے ہی ہمارے ذہن سے خود بخود ابہام کے پردے ہٹنے لگتے ہیں۔اس لیے یہ روایتی علامتیں کہلاتی ہیں مگر یہ علامتیں اپنا خالص تاریخی پس منظر رکھتی ہیں اور یہ تاریخی پس منظر ہر ملک کا مختلف ہو سکتا ہے۔اس لیے ان علامتوں کو سمجھنے کے لیے اس ملک کے تاریخی پس منظر کو جاننا بہت ضروری ہوتا ہے جہاں انہیں وضع کیا جاتا ہے۔ان کا تعلق مخصوص معاشرت اور تہذیب سے ہوتا ہے اس لیے انہیں معاشرتی علامت کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔

اگر علائم میں شخصی تجربات کی عکاسی نمایاں ہو تو وہ شخصی علامتیں کہلاتی ہیں۔کسی خاص گلی، مکان یا شہر کا ایسا تجربہ ہوتا ہے کہ اس جگہ یا گلی یا مکان کا جب ذکر ہو تو وہ تجربہ ذہن کی سطح پر پوری طرح اُبھرتا ہے،لیکن اس شخص کے تجربے کی تفہیم و تاثر کا ابلاغ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ اس مقام یا واقعہ کی وضاحت فنکار نہ کر دے۔لیکن اس قسم کے علائم شاذ و نادر ہی ادب پاروں میں استعمال کیے جاتے ہیں۔

انسانی زندگی ارتقا پزیر ہے ۔ ہر لمحہ انسان کو جسمانی اور ذہنی تجربات سے گزرنا پڑتا ہے جس سے اکثر

مختلف تاثُرات اُبھرتے رہتے ہیں ۔ارتقائی حیات کا جس ماحول سے تعلق ہوتا ہے اس کے بارے میں تقریباً تمام انسانوں کے تاثُرات یکساں ہیں ،آگ ، پانی ، ہوا ، پہاڑ ، زمین ، رات ، سحر ، صبح ، بہار ، خزاں وغیرہ۔لیکن ان میں تنوع بھی ہوسکتا ہے مثلاً آگ زندگی اور جذبے کی علامت ہے ،نفرت وقہر اور غضب کی بھی۔آفاقی علائم آفاقی زبان میں جذباتی تجروبات کے اظہار میں ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں ۔ یہ کسی فرد یا معاشرے تک محدود نہیں بلکہ ان کا ادراک تمام انسانوں میں مشترک ہوتا ہے ۔ یہ علامتیں رنگ ونسل ، علاقہ وعقائد کی حدوں کو توڑ کر بین الاقوامی سطح پر قابل فہم ہوتی ہیں اور انہیں سمجھنے کے لیے کسی تاریخ ،تہذیب اور مخصوص حالات سے آگہی کی بھی ضرورت نہیں ہوتی ۔ بقول ڈاکٹر نجمہ رحمانی :

> ''آفاقی علامتیں بلاتفریق سرحد، ساری دنیا کے لوگوں کے تجربے یا مشاہدے کا حصّہ ہیں ۔
> اندھیرا ہر قسم کے منفی جذبات کی علامت ہے ۔لہٰذا رات کے ذکر سے ہمارا ذہن ان کیفیات یا جذبات کی
> سمت مڑ جاتا ہے اسی لیے مجروح جب یہ کہتے ہیں ؎
>
> ستون دار پر رکھتے چلو سروں کے چراغ
> جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے
>
> تو یہاں رات سیاسی نظام کے مظالم کی مکمل داستان بن کر ابھرتی ہے اور ہر ملک وقوم کے افراد کے لیے
> قابل فہم ہوجاتی ہے ۔''۳۴

تخلیق یا فنکار بعض اوقات کسی واقعہ یا عمل سے وابستہ تصورات سے بھی علامت کی تخلیق کرتے ہیں اور اگر ان کے تجربات میں سماجی وتہذیبی حالات کے ساتھ ساتھ قاری کے تجربات بھی شامل ہوں تو علامت کی ایک مکمل صورت ابھر آتی ہے ۔اقبال کی علامتیں اسی قسم کی ہیں جو مشرقی مزاج اور غزل کے رنگ وآہنگ سے مطابقت رکھتی ہیں ۔ یہ علامتیں مشرقی مزاج اور اس کی روایتوں سے پُر ہونے کے ساتھ ساتھ اسلامی رنگ کے رمُوز شناسی اور تصورات سے پوری طرح وابسطہ ہیں ۔مردمومن ، شاہین ، عقل اور عشق ، جگنو ، لالہ صحرا ، ہمالہ وغیرہ علامات اقبالؔ کے تصورات اور احساسات کے ساتھ گھل مل کر قاری کے تجربات اور مشاہدات کی بازیافت کا ایک وسیلہ بن جاتی ہیں ۔

بعض علامتیں مانوس اور عام فہم بھی ہوتی ہیں مثلاً سفید رنگ امن واُشتی کی علامت ہے ، زرد رنگ بیماری اور مایوسی کی علامت ہے اور اسی طرح سبز رنگ کے ساتھ ہی 'جے جوان جے کسان' کا نعرہ ذہن میں گونج اُٹھتا ہے ۔سرخ رنگ خون ، خطرے کے علاوہ رنگینی اور رعنائی کی بھی علامت ہے ۔اسی لیے خونِ دل خونِ جگر بھی ''تخلیق'' کی علامت بن جاتے ہیں ۔ایسی اور بھی بہت سی علامتیں ہیں جو اساطیری یا مذہبی قصوں ، کرداروں یا واقعوں سے اخذ کی جاتی ہیں ۔ اس سلسلے میں پروفیسر مجید مضمر کا کہنا ہے کہ :

> ''اساطیر اور مذہب کو علامتوں کی سب سے ذرخیز کھیتیاں کہا گیا ہے ۔ چنانچہ اسطور سازی اور
> مذاہب بذات خود رومانی اور علامتی صورتیں ہیں ۔ ۔ ۔ عیسیٰؑ کی صلیب ، ضرب الکلیم ، کوہ طور ، نوح

کی کشتی، رام کا بن باس، گوتم کی تپسیا، آتش نمرود، غار حرا کے دروازے پر پھیلا ہوا مکڑی کا جالا، کربلا کا واقعہ جیسی تلمیحات سے علامتی ادب نے ہمیشہ روشنی حاصل کی ہے۔''۳۵

ان ساری علامتوں کا اپنا ایک وسیع سماجی وتہذیبی پس منظر ہوتا ہے۔ان کے استعمال کے ساتھ ساتھ ہی ذہن ان سے وابستہ گوشوں کی طرف پرواز کرنے لگتا ہے اور لفظ کے ساتھ منسلک امکانی پہلو روشن ہوتے ہیں۔

کچھ علامتیں تہذیبی اور تاریخی ہوتی ہیں جو قوموں کی تہذیب وتمدن اور تاریخ سے تعلق رکھتی ہیں ۔ جیسے اجنتا اور ایلورہ کے غار، وادی نیل، تاج محل، ڈل جھیل، سرینگر، سومناتھ کا مندر، گنگا، ہمالیہ، سکندر، چنگیز جیسے مقامات اور کردار اور ان سے متعلق واقعات گہرے علائم کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔جن سے تہذیبی وتاریخی پس منظر کے بغیر لُطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا۔اگر کوئی گلاب کے پھول سے واقف نہیں تو وہ اس کے رنگ، خوشبو، حسن ونزاکت کے ساتھ ساتھ اس کی کیفیات طبعی سے بھی لطف اندوز نہیں ہوسکتا۔آدم وحوا کی کہانی جنت سے ان کی بے داخلی کے پس منظر میں ہی لطف دیتی ہے۔واقعات کربلا کے پس منظر کے بغیر پیاس، ساحل، دشت، موجیں، فرأت، مشکیز سے تیر کا رشتہ، رن، گھمسان کا رن وغیرہ جیسی علائم سے لطف اندوز ہونا ممکن ہی نہیں۔علامتوں کا تہذیب سے براہ راست تعلق ہوتا ہے۔علامتوں کو دوسری تہذیب سے مستعار نہیں لیا جا سکتا۔اگر لیا بھی جائے تو وہ مبہم ہو جاتی ہیں۔ان کی گہرائی وگیرائی نمایاں نہیں ہوتی۔دوسری تہذیب سے علامتیں لینا بُرا تو نہیں ہے لیکن یہ کام ذرا مشکل ہے کیوں کہ ان علامتوں کی پھر صحیح انداز میں تفہیم نہیں ہو پاتی۔

بعض علامتیں آج بھی معنوی گہرائی کے ساتھ برتی جاتی ہیں جیسے کربلا۔حالاں کہ آج وہاں شہر بس گیا ہے لیکن پھر بھی کربلا سے دشت وصحرا کا تصور ابھرتا ہے اور اس طرح یہ ہماری اجتماعی اور روحانی علامت بن گیا ہے۔علامتیں بار بار استعمال ہوتی ہیں تو قاری کا ذہن ان محسوسات کا ادراک کر لیتا ہے جن کی طرف فن کار کا اشارہ ہوتا ہے۔

۵۔علامت اور مختصر افسانہ

ہمارے کلاسیکی ادب میں علامتوں کے استعمال کا سراغ آسانی سے مل جاتا ہے۔علامتیں غزل میں ہمیشہ مرغوب رہی ہیں۔میر تقی میرؔ، مرزا غالبؔ، علامہ اقبالؔ وغیرہ کے ہاں استعاراتی رنگ میں علامتیں نظر آتی ہیں، پھر ترقی پسندوں کے ہاں بھی علامتیں اپنے مخصوص انداز میں نظر آتی ہیں۔ جدید دور میں علامتوں کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔چنانچہ ن۔م راشد، فیض احمد فیضؔ، قیوم نظر، یوسف ظفر، اختر الایمان، وزیر آغا، ندا فاضلی وغیرہ نے علامتوں کا بھر پور استعمال کیا ہے اور پھر یہ رجحان موجودہ دور کے شاعروں یعنی حامدی کشمیری، بشیر بدر، کشور ناہید، اقبال مجید وغیرہ کے ہاں تک پہنچا ہے۔

اردو داستانوں، ناولوں اور افسانوں میں بھی شروع ہی سے علامتوں کا رجحان ملتا ہے۔یہ اور بات ہے کہ جدید اصطلاحی معنی میں اس کا استعمال نہیں ہوا۔اگر ملا وجہیؔ کی 'سب رس' کا جائزہ لیا جائے تو وہاں بھی علامتوں کے

حسین مرقعے نظر آئیں گے جو اپنے اندر ایک جہانِ معنی پنہاں کیے ہوئے ہیں۔ وجہی کی علامتیں کہیں نفسیاتی اور کہیں متصوفانہ رنگ لیے ہوئی ہیں۔ ناولوں میں بھی شروع ہی سے علامتیں نظر آتی ہیں۔ نذیر احمد کا ابن الوقت اور مرزا ظاہر دار بیگ اپنے مخصوص مزاج، عادات واطوار کی وجہ سے ایک مخصوص معاشرے کی علامت کے طور پر ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ جہاں تک افسانے میں علامتی رجحان کا تعلق ہے تو یہ دورِ جدیدیت کی دین نہیں ہے بلکہ آزادی سے قبل کے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی یہ رجحان پایا جاتا ہے۔ ابتدائی دور کے افسانہ نگاروں میں سجاد حیدر یلدرم کے ''خارستان و گلستان'' اور ''چڑیا چڑے کی کہانی'' سے لے کر پریم چند کے ''کفن'' اور ''دو بیل'' تک، بیدی، کرشن چندر، منٹو، عصمت اور عزیز احمد سے لے کر جدید دور کے افسانہ نگاروں انتظار حسین، سریندر پرکاش، بلراج مینرا اور مابعد جدیدیت یا آج کے دور کے افسانہ نگار غضنفر، خالد جاوید، مشرف عالم ذوقی، ابن کنول، بیگ احساس، طارق چھتاری، ترنم ریاض وغیرہ تک پھیلا ہوا ہے۔ اس کا سلسلہ کتنی ہی تحریکوں اور انقلابوں سے گزرتا ہوا یہاں تک پہنچا ہے۔ اس (افسانہ) کی کوئی بھی شکل رہی ہو، خواہ وہ یلدرم کی رومانیت پسندی ہو یا پریم چند کی اصلاحی تحریک، 1936ء کی ترقی پسندی رہی ہو یا 1947ء کے فسادات یا پھر جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا دور دورہ۔ ہر زمانے میں زبان، اسلوب، تکنیک کے نئے نئے تجربے افسانے میں کئے گئے۔ لیکن علامتی کہانیوں کا باقاعدہ آغاز 60-1955ء کے درمیان ہوا۔ بقول گوپی چند نارنگ:

''علامتی کہانیوں کا باقاعدہ آغاز ۶۰-۱۹۵۵ء کے لگ بھگ پاکستان میں انتظار حسین اور انور سجاد اور ہندوستان میں بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کی نسل سے ہوا....''۳۶

اردو نثر میں علامت نگاری کے نقوش اگرچہ داستانوں اور حکایتوں میں خیر وشر، غم وخوشی، موت وحیات کے زاویوں سے نظر آتے ہیں تو یہی ابتدائی نقوش آگے چل کر نذیر احمد کے ناولوں، شرر اور سرشار کے کرداروں اور سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں میں واضح نظر آنے لگتے ہیں۔ ''گزشتہ لکھنؤ کے کردار، خوجی کا کردار اور یلدرم کا افسانہ ''چڑیا چڑے کی کہانی'' وغیرہ علامتیت کے وضح نقوش پیش کرتے ہیں۔

نیاض فتح پوری، فرحت اللہ بیگ، عبدالماجد دریابادی، علامہ راشد الخیری وغیرہ مستند مصنفین نے بھی بڑے پیمانے پر اپنی تحریروں میں علامتوں کو جگہ دی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب افسانے کے فن پر اتنی توجہ نہیں دی جارہی تھی جتنی اصلاحی نقطۂ نظر پر۔ ناولوں کا بھی یہی عالم تھا۔ توبہ النصوح، ابنوالوقت اور مرأۃ العروس جیسے جیسے ناول لکھ کر نذیر احمد ایک مخصوص ایڈیولجی کے تحت علامت کو اپنے فن کا حصہ بنا رہے تھے۔ گویا کہ اس دور کے لکھنے والے اپنے ذہنوں میں کچھ ایسے تخلیلات یا نمونۂ فکر رکھتے تھے کہ جن کو بہ آسانی کرداروں کی صورت میں پیش کرسکیں، حالانکہ انہیں زندگی کے مصائب اور مسائل کا گہرا علم تھا اور اسی علم ہی کی بدولت بعد میں پریم چند نے پوس کی رات اور کفن جیسے افسانے لکھے۔ ''کفن'' جو ایک استعارہ ہے سماج کی بے حسی کا، سنگ دلی کا، معاشرے کے ذریعہ امتیاز اور تفریق کی لکیر

کھینچنے پر مادھواور گھیسو کے اسی سماج کے لیے مذاق اڑانے کا۔ پریم چند نے ان باپ بیٹے کے طنزیہ قہقہوں میں، رقص میں اوراس گیت کے بول میں ''ٹھگنی اے ٹھگنی کیوں نیناں جھپکا دے رے ٹھگنی'' وہ ساری علامتیں دکھا دی ہیں جو کہ مردہ جسم پر پڑنے والے چندگز کپڑے کے ٹکڑے ''کفن'' کی زبان بن گئی ہیں۔کفن کتنا بلیغ استعارہ بن گیا ہے نہ صرف بدھیا کے مردہ جسم کے لیے بلکہ اس کے پیٹ میں پلنے والے اور بعد میں پیٹ ہی میں مرنے والے بچے کے لیے۔اس کا کفن تو ماں کے پیٹ کا خون اور پانی ہی بن گیا ہے۔ یہ استعارہ اپنی انتہا کو پہنچ کر اس علامت کی شکل اختیار کر لیتا ہے جو ایک تجسیم شدہ شئے یا نا معلوم اصول کی نمائندگی کی بہت سی امکانی صورتوں میں سے ایک ہے۔

افسانے کے پس منظر میں جب اس علامت سازی کا مطالعہ کریں تو افلاطون کا قول صحیح معلوم ہوتا ہے کہ ''کہانی کا سچ بیان نہ کرنا اسطوری ہے۔'' گویا کہانی کا بیان اسطوری کیفیت سے مشخص ہوتا ہے،اسی لیے دستوذ کی نے کہا تھا:

> ''آدمی کبھی حقیقت اور حقیقی دکھ کا ساتھ نہیں چھوڑے گا کیوں کہ دکھ ہی شعور کا واحد سر چشمہ ہے۔'' ۳۷

انسان کے یہ دکھ، درد، پریشانیاں اور زندگی کے ساتھ قدم قدم پر جنگ اس کی سوچ وفکر پر براہ راست اثر انداز ہوتے ہیں اور وہ ان کا اظہار کبھی شعر اور کبھی افسانے ناول میں بالترتیب مختلف مثالوں اشاروں میں کرتا ہے۔

افسانے کے سیاق وسباق میں جب ان اشاروں، کنایوں یا مثالوں کا ذکر کرتے ہیں تو لفظ علامت کبھی اختصار کے ساتھ اور کبھی وسیع معنوں میں بحث کا موضوع بنتا ہے۔سلیم شہزاد کے مطابق:

> ''افسانے کی علامت کی ہیتی یا لفظی سطح شعری علامت کی سطح کے برعکس ٹھوس، جامد اور بیانہ سے
> اس طرح مربوط ہوتے ہے کہ اس کا معنوی سیاق وسباق کسی خاص حصہ اور بیان تک محدود نظر آتا
> ہے۔یعنی افسانے کی علامت میں ہیئتی سطح پر ارتکاز اور معنوی سطح پر انتشار پایا جاتا ہے۔انتشار
> سے یہاں وسعت مراد ہے۔'' ۳۸

فکشن چوں کہ جامع اور وسیع تر نثری ادب کا ایک بلند تر گوشہ ہے، جس کے توسط سے تاریخ، فلسفہ، منطق اور نفسیات وغیرہ اپنی مخصوص معنویت کے ساتھ افسانے میں آتی ہیں۔فرق صرف اتنا ہوتا ہے کہ افسانے کی علامت کی معنویت دیگر علوم وفنون کی علامات کی معنویت سے بالکل جدا ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر شاعری اگر مصوری سے کوئی علامت مستعار لیتی ہے تو اس علامت کی تفہیم شاعری میں بھی مصوری ہی کی معنویت کے مماثل ہوتی ہے۔ علامتوں کی ان خصوصیات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ افسانہ نگار کا مقصد ہوتا ہے کہ افسانے میں بیان اور واقعہ سے ایک خاص افسانوی تاثر پیدا کیا جاسکے اور اس خاص تاثر کو علامت کے ذریعہ پرکشش بنایا جائے۔

اردو افسانے کے پسِ منظر میں علامتی تحریک اور اس کی تاریخ کو دیکھیں تو یہ زیادہ طویل نہیں، البتہ افسانوں پر داستانوں کے جو اثرات مرتب ہوئے وہ ذرا عرصۂ طویل کہا جائے گا۔

۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج میں ''باغ و بہار'' کے لکھنے کا زمانہ دیکھ لیں یا ''فسانۂ عجائب'' میں لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کا دور دیکھیں، ہر جگہ کرداروں کی صورتوں میں واقعات کی شکل میں ہمیں علامتوں کے نمونے نظر آئیں گے۔ داستانوں اور قصوں کے لیے جس یکسوئی کی ضرورت ہے، اس صدی کے نصف میں سماجی اور سیاسی حالات نے فراغت کے لمحات چھین لیے۔ جب ملک کا سماجی اور سیاسی نظام ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی طوفانی ہواؤں میں منتشر ہونے لگا تب ادب کی فضا میں یکسر تبدیلی آگئی۔ غیر ملکی حکمت عملی نے ملک کو ہر اعتبار سے تباہ و برباد کرنے کی ٹھان لی۔ ایسے میں ادیب اور شاعروں نے بھی دانشمندگی سے کام لیتے ہوئے اپنے لیے نئی فضائیں ساز گار کیں۔ ان کشیدہ حالات نے ان کے ہاتھ میں متنوع خیالات اور موضوعات کی باگ ڈور دے دی۔ بقول ڈاکٹر آدم شیخ:

''۱۸۵۷ء سے لے کر انیسوی صدی کے اواخر تک جو ادب پیدا ہوا، وہ سماجی، معاشی اور سیاسی تقاضوں کا مرہون منت نظر آتا ہے۔ دربار کی ویرانی نے قصیدہ نگاری پر ضرب قاری لگائی۔ فارغ البالی کے فقدان اور فرصت کی کمی نے داستانوں کا زور توڑا، نئے دور میں نہ دربار تھے نہ وہ سرپرستی۔ ادیبوں نے نئے عہد کے تقاضوں کے پیش نظر لکھنا شرع کیا۔ پہلے فرد کے لیے لکھتے تھے، اب جماعت کے لیے لکھنے لگے۔ ادیبوں کی اسی ذہنی وسعت نے ادب اور زندگی کے بہت سے تاریک گوشے منور کئے۔''۳۹

اس طرح ادب اور فنکار نے حالات اور تقاضوں کے نمایاں فرق کو قبول کرتے ہوئے اپنے فن پاروں کو ان حالات کا آئینہ دار بنالیا۔ اہل قلم نے اس حقیقت کو تسلیم کرلیا کہ زندگی میں تیز رفتاری کا دخل شرح ہو چکا ہے۔ انسان کے پاس نہ تو طویل کہانی لکھنے کا وقت رہ گیا اور نہ پڑھنے کا۔ روزی روٹی کے مسائل اور عام معمولات کی سختی نے اس کو اپنے شکنجے میں جکڑنا شروع کر دیا ہے۔ تخیل کی دنیا سے نکل کر افسانہ نگار نے بھی اپنے لیے نئی راہیں ہموار کرنا شروع کر دیں۔ اس نئے انداز کی طرف پیش قدمی کرنے والوں میں باقاعدہ طور پر سجاد حیدر یلدرم نے چڑیا چڑے کی کہانی لکھ کر ایک نئی روایت کی ابتدا کی۔ اگر چہ یہ اپنے طرز کا ایک تمثیلی افسانہ ہے جس میں یلدرم نے اپنے خیالات کا اظہار چڑے کی زبان میں کیا ہے۔ ٹھیک اسی طرح نیاز فتح پوری نے اگر چہ افسانوں کو رومانی انداز میں لکھا، لیکن جدت طبع کی وجہ سے ان میں بھی کہیں نہ کہیں علامتی اظہار ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں کے مجموعے ''جمالستان'' اور ''نگارستان'' کے افسانے برمحل استعاروں اور انوکھی علامتوں سے بھر پور ملتے ہیں۔ یلدرم اور نیاز فتح پوری کے ہی دور میں مجنون گھورکھپوری نے افسانوی ادب کو ایک نیا اور منفرد لب ولہجہ دیا۔ اسی زمانہ میں لطیف الدین احمد ل، احمد کے نام سے افسانے لکھ رہے تھے۔ فنی اور فکری اعتبار سے ل احمد کے افسانے زندگی کے مسائل سے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ وہ متحرک انداز سے فطری استعاروں اور علامتوں کو اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں۔ حالانکہ یہ لکھنے والے نہ تو علامت کی صحیح تعریف سے آشنا تھے اور نہ ہی اس کے استعمال کے عادی۔ لیکن پھر بھی تخلیق کو غیر معمولی بنانے کے لیے جدت پسندی کے نئے نئے تجربے کر رہے تھے۔ اسی انداز میں لکھنے والوں میں مجنون گورکھپوری کے علاوہ حجاب امتیاز علی، سلطان حیدر جوش،

نذر سجاد حیدر، صدیقہ بیگم، حامد اللہ افسر اور اپندر ناتھ اشک وغیرہ خاص اہم ہیں۔

علامت نگاری کے فروغ میں مترجم افانہ نگاروں نے بھی بڑی محنت سے کام کیا۔ انگریزی اور فرانسی افسانہ نگاروں کے بہت سارے افسانوں کے تراجمے اردو میں کیے گئے۔ ظاہر سی بات ہے کہ فرانس اور انگلستان میں ملارامے، ورلین اور بودلیئر کی تحریک نظم کے بعد نثر میں بھی اپنے قدم جما چکی تھی۔ افسانہ نگار علامتی تحریک کی ساری خصوصیات سے واقف ہو رہے تھے اس لیے ان کے افسانوں میں علامت نگاری کا بڑا گہرا رجحان نظر آنے لگا۔ ان افسانوں کے ترجمے جن اردو مصنفین نے کیے، انہوں نے بھی علامت کے عناصر اور خصوصیات کا ترجموں میں خاص التزام کیا۔ ان میں جو مصنفین خاص مقام حاصل کر رہے تھے وہ تھے عزیز احمد، امتیاز علی تاج، قراۃ العین حیدر، محمد حسن عسکری اور طارق قریشی۔ ان لوگوں نے فرانسسی، ترکی اور انگلستان کے افسانہ نگاروں کے شہکار افسانوں کو بڑی کامیابی کے ساتھ اردو زبان میں منتقل کیا۔ حالانکہ اس قسم کے افسانوں سے فکر و فن کی حدیں بڑی محدود ہو رہی تھیں، البتہ تخیل ضرور پروان چڑھ رہا تھا کیوں کہ دیگر زبانوں سے ترجمہ کئے ہوئے افسانے ہمارے افسانے کو بھی فیض پہنچا رہے تھے۔ ان کے یہاں جو صنعتیں استعمال ہو رہی تھیں، وہ ہمارے افسانے میں بھی فروغ پا رہی تھیں۔

یہی وہ زمانہ تھا جب ترقی پسند افسانہ نگار ایسے اسلوب ایجاد کر رہے تھے جو فنی نزاکتوں اور باریکیوں کو زندگی کے تناظر میں پیش کر سکیں۔ ترقی پسند افسانہ نگارون نے حقیقت پسندی کے جس نظریے پر اپنے فن کی اساس رکھی تھی، اس کے لیے انہوں نے باغیانہ رویہ اختیار کیا تھا۔ ان کے سامنے بین الاقوامی سطح سے لے کر ملکی سطح تک بے شمار اسباب مسئلہ فہمی اور جرأت اظہار کی بنیاد بن گئے تھے۔ جنگِ عظیم کی تباہ کاریاں، نوآبادی نظام کا خاتمہ، مذہبی اور نظریات کٹر پسندیاں، سائنسی ایجادات، بین الاقوامی تنظیموں کا کئی سطحوں پر قیام، فلسفۂ وجودیت کی مقبولیت، مختلف ممالک کے باشندوں کا ایک دوسرے سے ربط، فنونِ لطیفہ کا تبادلہ، فیشن پرستی کا مذہب پر حاوی ہونا اور ان سب کا سماجی و معاشی مساوات، مظلوموں، مزدوروں اور محکوموں کی حمایت میں منظّم و متحد ہونے کی کوششیں وغیرہ وغیرہ موضوعات کے اظہار کے لیے علامت اور تجرید کا سہارا بن گئے۔

ترقی پسند سماج اور عہد کو بدلنے کا عزم رکھتے تھے۔ ان کا زور انقلاب کے ایک فکر انگیز لائحہ عمل پر تھا۔ سیاسی سطح پر جہاں مختلف ممالک روس اور یورپ کے عوام ایک جٹ ہو کر فاشزم کے اس بھیانک طوفان کو روکنے کے لیے کمر بستہ ہو کر میدان میں آ گئے، وہی دنیا بھر کے ادیب، مصنفین اور دانشوروں نے بھی ادب و تہذیب کے تحفظ کے لیے جولائی 1935ء میں پیرس میں ایک بین الاقوامی کانفرنس World congress of writter for the defence of culture and literature کا انعقاد کیا جس میں مختلف سے عالمی شہرت رکھنے والے ادباء اور دانشوروں نے شرکت کی۔ یہی سے ترقی پسند مصنفین Association of progressive writters کی بنیاد پڑی۔ ان کی انقلاب انگیز

فکر کا نتیجہ ''انگارے'' کی شکل میں آیا۔

اس افسانوی مجموعے میں بانی سجاد ظہیر کا دلاری، احمد علی کا مہاوٹوں کی ایک رات جیسے افسانے ایسی تکنیک میں لکھے گئے جو ابھی اردو افسانے میں مستعمل نہیں تھے۔ انگارے اس گھٹن اور جان لیوا قید کے خلاف اٹھائی گئی آواز تھی جو سلطان حیدر جوش کی معاشرتی اصلاح پسندی اور راشدالخیری کی عورتوں سے متعلق مظلومیت پر تحریریوں کے سبب پیدا ہوا ہوئی تھی۔ انگارے کا طوفان ابھی تھما نہیں تھا کہ احمد علی کے 'شعلے' باغیانہ آگ بھڑکانے میں اور بھی معاون ثابت ہوئے۔ ان افسانوی مجموعوں نے مذہبی اور معاشرتی جکڑ بندیوں سے بغاوت کا بیڑا اُٹھایا جس کے بارے میں مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

''انگارے'' اور ''شعلے'' کے افسانے ہندوستان کی سماجی، سیاسی اور مذہبی عجیب الخلقت شخصی خاکوں اور ذہنی کیفیتوں کو پیش کرتے ہیں۔ احمد علی کا نمائندہ افسانہ ''میرا کمرہ'' اس عہد کے فرد کا ذہنی عکاس ہے۔ اس فرد نے زندگی کے بارے میں جو سوچا، وہ ہندوستان میں مروج سچائی کا معیار ٹھہرا۔ ہم جو زندگی کے ہاتھوں میں کٹھ پتلیوں کے مانند ہیں، اس بات پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ جس طرح اس کا جی چاہیے ہم کو نچائے۔''[۱۴]

جنس کی کرشمہ سازیوں کا جائزہ علامتوں کی مختلف صورتوں سے ظاہر کرنے پر ''انگارے'' اور ''شعلے'' جیسے افسانوی مجموعوں کو لعنت و ملامت کا سامنا کرنا پڑا، لیکن اندر ہی اندر ہمارے افسانے کی جدید شکل انہیں کی جڑوں میں پھیل پھول رہی تھی ۔ یہ وہ زمانہ تھا جب تہذیبوں کا زوال، تنہائی کے احساسات، آدرش کے فقدان اور زندگی کے بے معنی اور لغو ہونے کے تصورات نے ترقی پسند افسانے کو کافی متاثر کیا۔ ان اثرات کے تحت فکری رویوں کو پروردہ ہونے کا موقع ملا۔ بس یہی سے اظہار کے پیکر اور اسلوب بدلتے گئے۔

ڈرامے میں اینٹی تھیٹر اور ناول میں اینٹی ناول اور اینٹی اسٹوری کے تجربے شروع ہوئے تو افسانہ ان سے کیسے اچھوتا رہتا۔ فطرت نگاری، واقعیت اور حقیقت نگاری دونوں سماجی اور نفسیاتی قسم کی، شعور کی رو، علامتیت اور تجریدیت پسندی وغیرہ افسانے کے کینوس کو وسیع کرنے میں بڑے معاون ثابت ہوئے۔

تجربوں کے دور سے گزرنے والا یہ اردو افسانہ ترقی پسند تحریک اور اس کے بعد سے مختلف ادبی ساختوں اور ہیئتوں کو برداشت کرتا رہا۔ یہی وہ دور تھا جب ادیب اپنی اہلیت اور صلاحیت کا استعمال افسانے کی مختلف شکلوں کے لیے کر رہے تھے۔ ان میں سے کچھ تو پختگی کی منزل پر تھے جنہیں دیکھ کر ان کے پیچھے آنے والے ارادی یا غیر ارادی طور پر ان ہی ساتھ ہو لیے۔ حالانکہ اس قسم کی پیروی ادب میں ایسی بھی صورت حال پیدا کر دیتی ہے جس کا اندازہ اس وقت کے ادیبوں کو نہیں ہوتا، جیسا کہ آئنیز کے موقف کو اقبال مجید نے نقل کیا ہے:

''ادیب ایک خالق ہے جو عمارت تعمیر کرتا ہے اور یہ نہیں جانتا کہ انجام کار وہ کیسی بن جائے گی اور اس کا کیا معل ہوگا۔ یہ کام تو حاکمانِ وقت کا ہوگا کہ وہ عمارت کو دورانِ امن گرجا گر بناتے

ہیں یا دورانِ جنگ اصطبل۔''[۴۱]

اب اگر فنکار صحیح معنوں میں شعوری سطح پر اپنی تخلیق کو معنی خیز علامتوں میں ڈھال کر پیش کرتا ہے تو مفہوم کی پرتیں خود بہ خود کھلنے لگتی ہیں۔ یہی فنکار کی کامیابی کا دروازہ ہے۔

جس طرح زندگی ہر لمحہ ترقی پزیر ہے اور اس کی ترقی کے دائرے ہر دور میں زیادہ سے زیادہ بڑھتے اور پھیلتے جاتے ہیں، اسی طرح ادب بھی زندگی کا ایک اہم ناگزیر حصہ ہونے کے ناطے اپنی وسعتیں بڑھاتا رہتا ہے۔ جب علوم وفنون اور صنعت وحرفت کی ترقیات نے تبدیلی کے عمل کو تیز کر دیا تو ادب بھی اس کے اثرات سے نہ بچ سکا۔ تہذیب وتمدن کا جو نظام صوبوں میں رائج تھا اس کی بساط ہی اُلٹ گئی۔ مارکس کے اقتصادی اور طبقہ وارانہ نظریات اور فرائڈ کے جنس سے متعلق تصورات نے ادب کو بھی نت نئے افکار وخیالات اور تصورات سے آشنا شروع کر دیا۔ فلسفیانہ تصورات اور نظریات نے ذہنی وعقلی سطح پر تخیلات میں ایسی تبدیلیاں پیدا کر دیں کہ ان کا اطلاق شعری اور نثری تخلیقات میں ہونے لگا۔ ان ہی حالات میں افسانے نے بھی کئی روپ اختیار کیے۔ حقیقت کی آگہی اور تصویر کشی میں توازن پیدا کرنے کے لیے افسانہ نگار کے ذہن میں ہمیشہ یہ جستجو رہی کہ وہ حقیقت سے تجاوز کر نہیں سکتا لیکن واردات کو بھی اس کی اصل شکل میں پیش کرنا ہے تو آخر کون سا انداز وہ اپنائے کہ جس سے کہ پڑھنے والے کے دل ودماغ میں اس کی کہانی کا بیانیہ اثر کر جائے۔ اس کی سوچ بقول دیوندر اسّر اس طرح کے سوالوں میں اُلجھی رہی:

''افسانہ نگار کے ذہن میں ہمیشہ یہ جستجو رہتی ہے کہ انسان کیا ہے، زندگی کیسی رہے گی، کیوں کہ جب حقیقت سے علامت کی طرف جائیں گے تو سوال پیدا ہوگا کہ علامت کس شئے کی؟ کس حوالے کی؟ تجریدیت کس تصور کی؟ اساطیر کس کے؟ سپرمین مردِ مومن، مردِ کامل یا اتی مانو کے یا بھیڑ میں کھوئے ہوئے بے نام بے چہرے فردِ واحد اور مجرد کردار کے۔۔۔''[۴۲]

افسانہ نگار جب علامت کے کثیر، مفاہیم میں کھو گیا تو خود اس پر یہ سچائی واضح ہوگئی کہ قاری کو اپنی بات کی اندرونی تہہ تک لے جانے کے لیے اشارہ اور علامت اس چیز کو بنایا جائے جس کے بارے میں عام قاری صبح وشام کچھ نہ کچھ دیکھتا یا سنتا رہتا ہو۔ ضروری نہیں کہ وہ کردار انسان ہی ہوں یا انسان ہی فرض کیا جائے۔ وہ جانور بھی ہو سکتے، درخت، سڑک، ہوا اور پھول بھی، جن پری اور فرضی مخلوق بھی۔ شرط بس یہ ہے کہ ان کے جذبات یا حرکات ہمارے اندر کوئی ردعمل پیدا کر دیں اور قاری حقیقت سے آشنا ہو جائے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی:

''علامت اکثر وبیشتر تاریخ، اسطور، قوی حافظہ وغیرہ دھندلی چیزوں سے منسلک ہوتی ہے۔ علامت میں کسی نہ کسی شئے کا دخل ضرور ہوتا ہے۔ تمثیل محض تصورات پر قائم ہوتی ہے، مثلاً مردانگی ایک تصور آپ بڑی بڑی مونچھیں کہہ دیجئے تو یہ اس تصور کی تمثیل ہوئی علامت نہیں کیوں کہ اس کا تعلق تاریخ یا اسطور یا قوی حافظہ سے نہیں۔ ذاتی علامت بھی فنکار کے پیٹ سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ فنکار کے قوی حافظے کا حصہ ہوتی ہے۔''[۴۳]

اس قول کی روشنی میں علامت کا صحت مند طریقے سے استعمال کرنے والوں میں جو افسانہ نگار ترقی پسند دور میں پیش پیش رہے ان میں کرشن چندر، بیدی اور منٹو اپنے زمانے کے بہت سے کامیاب علامتی افسانے لکھنے والوں میں رہے۔ ان افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ محمد حسب عسکری، ممتاز مفتی، اختر اورینوی، عزیز احمد، حیات اللہ انصاری اور علی عباس حسینی وغیرہ نے علامتیت کو بڑے کامیاب طریقے سے افسانوں میں پیش کیا۔ جنسی جذبے، جنسی امتیازات سے پیدا شدہ مسائل، ماں، بہن اور بیٹی کی صورت میں شدید گھٹن اور اضطراب کا شکار ہونے والی عورت، معاشی اور معاشرتی تفریق میں کڑھنے والی بیوی کے درد کو عیاں کرنے والے یہ افسانے علامتیت کی روشنی میں بہترین ثابت ہوئے۔

اردو افسانے کو ترقی پسند تحریک سے جو فروغ ملا، اس سے کوئی انکار نہیں کرسکتا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے افسانے کو نئی جہات سے روشناس کرایا۔ حقیقی کرداروں اور حقیقی مثالوں اور مسائل کو کبھی استعاراتی اور کبھی علامتی جامہ پہنا کر پیش کیا۔ ترقی پسندوں کے ذریعہ دکھائی جانے والی نئی روشنی نئے افسانہ نگاروں کے لیے بڑی کارگر ثابت ہوئی۔ یہاں تک کہ جنسی امتیازیات سے پیدا شدہ مسائل کو بھی ترقی پسندوں نے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ حسن عسکری اور ممتاز مفتی نے براہ راست جنسی نفسیات کی طرف رجوع کر کے جنسی کجرویوں کے لاشعوری محرکات کا ٹھوس علمی نقطۂ نظر سے جائزہ لیا اور عزیز احمد نے فلابیر کی طرزِ نگارش میں جنسی بے راہ روی سے پردے ہٹائے۔ جنسی امتیازات کے رو میں عورت کے مختلف رویوں کی عکاسی کی گئی۔ آج کی عورت سماج میں اپنا مؤثر کردار ادا کرنے میں کتنی سمجھ داری سے کام لے رہی ہے۔ وہ اپنی شناخت کے مسئلہ کے حل میں کتنی دلچسپی لے رہی ہے۔ وہ مردانہ حاکمیت سے کتنی نفرت کرتی ہے۔ وہ حاکم مرد سے علیحدہ اس سماج میں اپنا مقام بنانے کے لیے خود کو مزید فعال بنانے میں کتنی سرگرداں ہے۔ عورت کے ان ہی مسائل یا شناخت کے اسی مسئلے نے جنسی موضوعات کو سمتیں اور راہیں دکھائیں جو کہ علامتیت کے پیرائے میں بڑے مضبوطی کے ساتھ پیش کی گئیں۔ بیدی نے عورت کے جنسی جذبے اور اس کے کڑھنے سلگنے کا اگر ''لاجونتی'' اور ''بولا'' میں دکھایا تو منٹو نے اس کے ہیجانی جذبات کی تصویر کشی موپاساں کی طرح عورت کی تضحیک یا طوائف میں ممتا اور نسائیت کی تلاش ''ہتک'' اور ''پھندنے'' سے کی۔ حسن عسکری اور ممتاز مفتی نے براہ راست جنسی کجرویوں کے لاشعوری محرکات کا ٹھوس علمی نقطۂ نظر سے جائزہ لیا اور عزیز احمد نے ''خطرناک پگڈنڈی'' اور ''مموشکا'' لکھ کر جنسی گھٹن اور اس کی بے راہ روی کو پیش کیا۔

مختصر سی ان مثالوں کو سامنے رکھتے ہوئے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اظہار خیال میں علامت کا معنوی ارتکاز نظم کی بہ نسبت نثر میں زیادہ وسیع ہے۔ علامت کی تشریح اور توضیح کے سلسلے میں اردو افسانوں سے چند مثالیں پیش کرتا ہوں جو علامتیت کے صحیح استعمال سے آگاہ کرتی ہیں:

ا۔ ''آپ لوگ کہا جا رہے ہیں''؟

''جہاں بھی جائیں یہ تابوت ساتھ لے جایئے۔''

''تابوت میں کون ہے۔''

''پتہ نہیں شاید ایک بوڑھا آدمی۔''

یہاں ہیئتی سطح پر تابوت میں بوڑھا آدمی ہے۔ معنوی سطح پر زندگی کے مسائل اور اسرار وقدامت، قدیم روایات وغیرہ۔

۲۔ ''جب وہ کھیت کے پاس سے گزرتی بجوکا کو ایک آدھ پتھر ضرور مارتی۔''۴۴؎

یہاں بجوکا کو ایک آدھ پتھر مارنا جملئہ بیانیہ یا لسانی مظہر کہہ سکتے ہیں۔ ہیئتی سطح بجوکا ہے جب کہ معنوی سطح؛ 'محافظت کا استعارہ' کہہ سکتے ہیں۔

یہ ایسی مثالیں ہیں جس سے اس بات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے کہ 60ء تک اور اس کے بعد کا اردو افسانہ ارتقاء کے کئی مراحل بڑی تیزی سے طے کر رہا تھا۔ اس میں علامتیت، اساطیریت تو تھی ہی تجریدیت اور استعارہ بھی اپنی خصوصیات کے ساتھ داخل ہو چکا تھا۔ خود کو دوسروں سے ممتاز کرنے کی دھن میں اور جلد از جلد شہرت حاصل کرنے کی تمنا میں افسانہ نگار ابہام میں بھی کھو رہے تھے، جس کی وجہ سے فن پاروں میں سپاٹ بیانی اور یکسانیت آ گئی تھی۔ افسانے کے لیے یہ بڑے تجربے کا دور تھا۔ اس میں قصے کے تانے بانے واقعات کے بجائے تجربات اور احساسات سے بننے جاتے تھے اور پلاٹ کی تنظیم خارجی سطح پر نہیں داخلی سطح پر کی جاتی تھی۔ دلی کیفیات ومحسوسات کے اظہار کے لیے تخلیقی زبان اور انداز بیان استعمال کیا جاتا تھا۔ تہہ داری، رمز واشاریت، استعارات وتمثیلات جدید افسانے کے اہم اجزا بن جا رہے تھے۔ موضوع، ہیئت، فن، تکنیک اور اسلوب کی سطح پر جو نت نئے تجربے کیے جا رہے تھے، انہوں نے اردو کے افسانوی ادب میں وسعت، گہرائی، تہہ داری اور وسعت پیدا کر دیا تھا۔ اسے فکر کی گہرائیوں، نفسیاتی اور فلسفیانہ جہات سے روشناس ہونے کا موقع مل گیا تھا۔ ان ساری خوبیوں کے ساتھ ساتھ افسانہ ایسا گڈمڈ ہو گیا تھا اور ایسے سنجیدہ مسائل اس کی شناخت میں حارج ہو گئے کہ یہ علامتی، اساطیری، تجریدی اور استعاراتی اظہار کی بھول بھلیوں میں کھونے لگا۔ لکھنے والوں نے نئے اسالیب کی پیروی تو کر لی لیکن وہ علامتیت، اساطیریت، تجریدیت اور استعاراتی اسلوب کے فرق کو سمجھے بغیر اسے صحیح طریقے سے نہیں برت سکے۔ انہوں نے اپنے فن کو محض اندھی تقلید کی دوڑ میں مبہم بنا دیا۔ اس طرح قاری اور تخلیق کار کے بیچ ترسیل اور تفہیم کے مسائل پیدا ہونا لازمی تھے۔ اور جب جب علامت اور تجربے میں دوسروں کی شرکت ناممکن ہو تو اسے علامت کہنے کے بجائے بے سروپا باتیں کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ اگر 1980ء کے بعد لکھے گئے علامتی افسانوں پر غور کیا جائے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ بیشتر افسانہ نگار بڑی حد تک ابہام کا شکار ہو گئے ہیں۔ شاید ان کے ذہن میں کوئی خیال پوشیدہ ہو لیکن وہ صحیح علامت کا انتخاب نہیں کر پائے ہیں۔ نتیجتاً قاری تک اس کی ترسیل تو ہو گئی ہے لیکن ابلاغ نہیں ہو پایا ہے۔ افسانے کے لیے یہ بڑا مایوس کن دور تھا۔ اردو افسانہ ایک قسم کے بحران سے گزرنے لگا۔ تنقید نگاروں نے تخلیق کاروں کو اسلوب کی اس نئی بازی گری میں کھونے سے باز رہنے کے لیے بڑے بڑے مقالے اور کتابیں لکھ ڈالیں جن سے وہ استعاراتی، تجریدی، اسطیری اور علامتی افسانوں کے فرق کو

سمجھ سکیں اور پھر اچھی طرح برت سکیں۔ کبھی کبھی افسانہ نگار ذاتی اور شخصی علامتیں استعمال کرتا ہے جس کا ادراک صرف خالق یعنی خود افسانہ نگار کو ہی ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں قاری کا ذہن الجھ کر رہ جاتا ہے۔ کیوں کہ علامت کوئی پہیلی نہیں ہے کہ جسے بوجھنے کے لیے قاری پر چھوڑ دیا جائے۔ علامت کے بارے میں ایک غلط فہمی یہ بھی ہے کہ علامت مفہوم و معنی کو پوشیدہ رکھنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ دراصل علامت کو معنی و مفہوم میں گہرائی، گیرائی اور شدت پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

جہاں تک علامت کو سمجھنے کی بات ہے اس کا انحصار کاری کے علم اور مطالعے پر تو ہوتا ہی ہے۔ لیکن ساتھ ہی ایک اچھے فنکار سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ کسی ذاتی تجربے کا علامتی اظہار کرے تو تکرار کے ذریعے یا توضیح کے ذریعے قاری کے ذہن کو مفہوم تک پہنچنے میں مدد دے۔ اگر وہ ایسا نہیں کرتا تو نیر مسعود کے الفاظ میں:

''حقیقت سے ہر انحراف کو علامت سمجھنا درست نہیں۔'' ۴۵

منجملہ ہم یہ کہ سکتے ہیں کہ علامت سے مراد وہ بیان ہے جس کے ذریعے جو کہا جائے اس سے کچھ الگ اور کچھ زیادہ معنی مراد لیے جائیں۔ یہ ہمارے ذہن کو معانی کے کئی جہتوں کی طرف منتقل کرتی ہے اور یہی اس کی خوبی بھی ہے کہ یہ ان میں سے ہر جہت کے لیے موزوں قرار پاتی ہے۔ علامتی اظہار بجائے خود بیان واقع ہوتا ہے لیکن اس کے بیانِ واقع کے ظاہری مفہوم سے ذہن اس مفہوم کے مماثل کسی اور مفہوم کی طرف بھی منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ بیان واقع کسی شے کا بھی ہو سکتا ہے، کسی واقعے کا بھی ہو سکتا ہے اور کسی صورتِ حال کا بھی ہو سکتا ہے اس لیے محض یہ کہہ دینا کہ علامت کا مفہوم یہ ہے کہ کسی ایک چیز کے لیے دوسری چیز مخصوص کر کے اس کا ذکر کیا جائے، صحیح نہیں ہے۔ علامت نگاری صرف یہی تک محدود نہیں ہے۔ یہ جس شے سے مخصوص ہوتی ہے اس کے تمام پہلوؤں، کیفیات، جذباتی رشتوں کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ علامت میں توسیع تو ممکن ہے لیکن اس کا سمٹنا ممکن نہیں ہے۔

جہاں تک علامتی افسانے کا تعلق ہے تو یہ وہ کہانی ہے جس کے کردار، واقعات اور مقامات وغیرہ دوہری معنویت کے حامل ہوں یعنی کہانی اس قابل ہو کہ معانی و مطالب کی دو سطحوں پر ایک بامعنی اور مربوط کہانی معلوم ہو۔ معنی کی ایک سطح ظاہری ہوتی ہے جسے ہر قاری سمجھ سکتا ہے اور دوسری وہ جو علامات کی توجیہ و تاویل سے وجود میں آتی ہے اور معنی کی یہی سطح ہے جو مقصود ہوتی ہے۔

☆☆☆

حوالاجات:

۱۔بحوالہ جدیدغزل کی علامتیں۔از ڈاکٹر نجمہ رحمانی ص:۷۔۶

۲۔ نیااردوافسانہ۔انتخاب،تجزیہ اور مباحث۔مرتّب گوپی چندنارنگ ص:۴۵

۳۔آل احمد سرور۔نظر اور نظریے؛ مکتبہ جامیہ لمیٹڈ نئی دلی ۱۹۷۳؛ص:۱۱۲

۴۔بحوالہ جدید اردوافسانے کے رجحانات۔سلیم آغا قزلباش ص:۳۴۱

۵۔بحوالہ ادب اور نفسیات۔دیوندر۔ص:۷۴

۶۔بحوالہ ادب اور نفسیات۔دیوندر،ص:۸۵

۷۔بحوالہ۔میں،ہم اور ادب۔ابن فرید،ص:۱۹

۸۔مجید مضمر۔اردو کا علامتی افسانہ،ص:۲۳

۹۔بحوالہ۔جدید اردوافسانے کے رجحانات۔سلیم آغا قزلباش،ص:۳۴۳

۱۰۔ Philosophy in a new key,page 61

۱۱۔تنقید اور مجلسی تنقید،وزیرآغا۔بحوالہ جدید اردوافسانے کے تجربات ص:۳۴۸

۱۲۔بحوالہ اصطلاحاتِ نقد و ادب۔ڑاکٹر عمر فاروق،ص:۱۹۰

۱۳۔علامت نگاری۔از سید محمد عقیل

۱۴۔تشبیہ سے علامت تک۔ماہنامہ کتاب لکھنو۔شمارہ ۱۰۷ مارچ ۱۹۷۰ ص ۵۲

۱۵۔بحوالہ اردو میں تمثیل نگاری۔منظر علی اعظمی ص ۴۹،۵۰

۱۶۔اشفاق انجم۔اردوافسانہ ؛ص:۱۴۴

۱۷۔جدیدغزل کی علامتیں۔از نجمہ رحمانی،ص:۱۵،۱۶

۱۸۔علامت پسندی اور ادب؛ ڈاکٹر محمد اجمل،مطبوعہ سویرا لاہور ۱۹۶۵ء؛ص:۸

۱۹۔اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت۔مشمولہ معنویت کی تلاش۔ص ۷۵،۷۴

۲۰۔بحوالہ:اردو کا علامتی افسانہ؛ مجید مضمر،ص:۱۵

۲۱۔اردو کا علامتی افسانہ؛ص:۱۷

۲۲۔ڈاکٹر سید عبداللہ؛ اردو نظم،مطبوعہ نئی شاعری (مرتبہ افتی رجالب)ص:۳۰۸

۲۳۔بحوالہ اُردو میں تمثیل نگاری،منظر اعظمی،صفحہ نمبر:۲۰

۲۴۔بحوالہ جدیدغزل کی علامتیں،ڈاکٹر نجمہ رحمانی،صفحہ نمبر:۸

۲۵۔نجم الغنی رامپوری؛ بحر الفصاحت۔راجہ رام کمار بک ڈیپو لکھنو؛۱۹۳۴،ص:۲۳۷

۲۶۔انسائیکلوپیڈیا دوسرا ایڈیشن؛ فیرز سنز لاہور،ص:۷۶

۲۷۔بحوالہ اصطلاحاتِ نقد و ادب،ڈاکٹر عمر فاروق،صفحہ نمبر:۳۰

۲۸۔شعری ابلاغ۔مشمولہ لفظ و معنی صفحہ نمبر:۱۱۱

۲۹۔اُردو نظم میں تمثیل نگاری،منظر اعظمی،صفحہ نمبر:۱۱۵

۳۰۔شعر غیر شعر اور نثر،مشمولہ شب خون شمارہ 150،اگست 1970ء صفح نمبر:۲۷

۳۱۔(The poetic pattern سی۔ڈی۔لیوس (متراجم؛ سہاوی حسین)مغربی شعریات ص:۲۲۴)

۳۲۔بحوالہ؛اردو میں تمثیل نگاری،منظر اعظمی۔ص:۴۷
۳۳۔بحوالہ مضمون۔علامت کی پہچان۔از شمس الرحمٰن فاروقی مشمولہ۔شب خون۔شمارہ ۴۷۔اپریل ۱۹۷۰ءص:۲۲
۳۴۔جدید غزل کی علامتیں۔ڈاکٹر نجمہ رحمانی۔ص:۱۹
۳۵۔مجید مضمر۔اردو کا علامتی افسانہ،ص:۲۶
۳۶۔نیا اردو افسانہ۔انتخاب،تجزیہ اور مباحث۔مرتّب گوپی چند نارنگ ص:۴۵
۳۷۔ بحوالہ اردو فکشن،آل احمد سرور؛۱۹۸۱۔ص:۱۲،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس علی گڑھ
۳۸۔ علامتی اظہار،قصہ جدید افسانے کا؛۱۹۸۹،ص:۱۳۔۱۱۲
۳۹۔مرزا رسوا،حیات اور ناول نگاری از ناول نگاری؛ص:۳۶
۴۰۔اردو افسانے کا منظر نامہ؛مرزا حامد بیگ،اردو رائٹرس گلڈ،الہ آباد،۱۹۹۷۔ص:۱۹
۴۱۔ مختصر افسانہ آزادی کے بعد؛اقبال مجید،بشمولہ؛فکشن کیا کیوں اور کیسے۔۱۹۸۰،ص:۲۰۷
۴۲۔اردو افسانہ،تہذیت تجربہ اور مستقبل؛دیوندر اسّر ،نیا افسانہ مسائل اور میلانات،مرتبہ پروفیسر قمر رئیس،اردو اکادمی،دہلی۔۲۰۰۱،ص:۶۶
۴۳۔افسانے کی حمایت میں،شمس الرحمٰن فاروقی۔مکتبہ جامعہ لمٹیڈ جامعہ نگر،نئی دلی،اضافہ وتصحیح شدہ؛۲۰۰۴۔ص:۵۰
۴۴۔علامتی اظہار،قصہ جدید افسانے کا۔ص:۱۱۱
۴۵۔بحوالہ؛نیا اردو افسانہ۔مرتّب۔گوپی چند نارنگ۔ص:۸۸

باب دوّم

اسطور، معنی و مفہوم، تعریف و توضیح

۱۔ اسطور یا اساطیریت کی مختلف تعریفیں اور نظریات

۲۔ اسطور اور مذہب

۳۔ اسطور کی روایت

۴۔ اسطور اور دیگر ادبی عناصر

۵۔ اسطور اور جدید افسانہ

کسی بھی ادبی وفنی تخلیق کے وہ عناصر جو قاری کو ماضی قریب یا بعید کے سماجی یا ثقافتی، مذہبی یا اخلاقی، جنسی یا رسوماتی 'اقدار' کے روبرو کردیں ان عناصر کے مجموعے کو اساطیر (Mythology) کہتے ہیں۔ گویا اساطیر فن وادب کی وہ فضا ہے جو قاری کا رشتہ اس کے ماضی کے ظرفوں سے جوڑتا ہے۔ اس ماضی سے جو اس کے اجتماعی لاشعور کا حصہ ہے اور اپنے لاشعور میں زندہ انھیں اساطیروں کی مدد سے قاری یا عام انسان اپنے حال میں اپنا اسلوب حیات بھی متعین کرتا ہے اور مستقبل کی تعمیر کا لائحہ عمل بھی مرتب کرتا ہے۔ گر چہ دور جدید میں عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ سائنس وٹکنالوجی، گلوبلائزیشن اور صارفینیت کے اس دور میں ماضی کی کہانیوں، دیوی دیوتاؤں کے قصوں، ثواب اور گناہ کی برکتوں اور لعنتوں، غیر منطقی رسوم ورواج اور مذہبی عقائد اور اخلاقی اقدار کی عملاً کوئی معنویت باقی نہیں رہ گئی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ انسان انفرادی یا اجتماعی طور پر چاہے جتنی بھی ترقی کیوں نہ کر لے اس کے پاؤں اس کے ماضی اور ماضی کے اساطیر میں ہی جمے رہیں گے۔ ماضی کے اُڑن کھٹولے کا تعلق ہوائی جہاز سے، دشمن کو آن واحد میں بھسم کر دینے والی تعویز کا 'دھماکہ خیز مادہ' سے جو تعلق ہے وہ ماضی کے اساطیر کا حال کی حقیقت سے تعلق کے جیسا ہے۔ مشرقی ادبیات میں 'الف لیلہ'، 'کلیلہ ودمنہ'، 'داستان امیر حمزہ'، 'کتھا چندر کانتا' اور 'چندر لیکھا وغیرہ میں جن محیر العقول عجائبات کا ذکر ملتا ہے ویسے ہی عجائبات سائنس فکشن مثلاً اسٹارس وار (Stars War)، سمندر کی دنیا(Sea Under the World) وغیرہ میں بھی نظر آتے ہیں۔ جدید دور کے سائنسی قصوں میں موجود حیرت انگیز واقعات اور کردار بھی اساطیری حیثیت رکھتے ہیں، فرق صرف یہ ہے کہ جدید اساطیر کی بنیاد حال کے سائنسی وتکنیکی ایجادات ونظریات ہیں جب کہ قدیم اساطیر کا تعلق ماضی کے مذہبی وثقافتی روایات اور نظام سے ہوتا ہے۔ لیکن ماضی سے وابستہ ہونے کے باوجود یہ اساطیر انسان کے حال میں زندہ رہتے ہیں کیوں کہ ان کا تعلق انسان کے عقائد سنسکار اور تہذیبی اقدار سے ہوتا ہے جو اُسے ورثے کے طور پر ملتے ہیں۔ چنانچہ یہ ممکن ہے کہ جدید دور میں جو حیرت انگیز ایجادات اور انکشافات ہو رہے ہیں وہ آنے والی نسلوں کے لیے اساطیر کی حیثیت حاصل کر لیں۔

دراصل تخلیق آدم اور ہبوط آدم کے واقعات جب بھی ہوئے ہوں، عالم انسانی کا ایک بڑا حصہ اس پر یقین رکھتا ہے کہ انسان ہزاروں سال کے تہذیبی سفر کے بعد شعور کی منزل پر فائز ہوا اور پھر ہزاروں سال کے فطری حالات نے انسان کو جن تجربات وحوادث سے دوچار کیا تھا وہ سب اس کے لاشعور میں آرکی ٹائپس اور ٹوٹم وغیرہ کے ذریعے دنیا کو سمجھنے اور سمجھانے کا عمل شروع کیا۔ لیکن کس طرح اسے سمجھنے سے پہلے یہ جان لینا ضروری ہے کہ یہ آرکی ٹائپس (عقائد وروایت) اور تاریخ وغیرہ لاشعور کے ہی اعضا ہوتے ہیں اور جس طرح انسان اپنے جسمانی اعضا وراثت میں پاتا ہے اسی طرح انسان کا ذہن یہ اعضا یعنی لاشعور کے بنیادی سانچے آرکی ٹائپس بھی اپنے آباواجداد سے وراثت میں پاتا

ہے۔ جدید سائنس کی ایک شاخ Genetics بھی نسل در نسل لاشعور میں موجود خوبیوں اور خامیوں، اچھائیوں اور برائیوں کی منتقلی کی تصدیق کرتی ہے۔ اسی بنا پر الگ الگ قوموں مثلاً امریکی اور روسی، عربی اور عجمی، کشمیری اور مراٹھی یا گجراتی وغیرہ قوموں کے افراد میں بحیثیت قوم، سوچ اور فکر رسوم و رواج اور قیام و طعام تک کے الگ الگ شناختی امتیازات ملتے ہیں۔ لیکن اساطیریت کے معنی و مفہوم کی تفصیلی وضاحت کے لیے اس باب کو بھی میں نے پانچ ذیلی ابواب میں تقسیم کیا ہے تاکہ اساطیر کو سمجھنے میں آسانی ہو جائے اور اساطیر کے اصلی مفہوم تک رسائی ہو سکے۔ ان پانچ ذیلی ابواب کی تفصیل حسبِ ذیل ہیں:

ا۔ اسطور یا اساطیریت کی مختلف تعریفیں اور نظریات

اسطور عربی زبان کا لفظ ہے جس کا مادہ ''سطر'' ہے اور جمع ''اساطیر''۔ اردو میں بھی یہ لفظ اپنے لغوی اور اصطلاحی مفہوم میں اسی طرح استعمال ہوتا ہے جس طرح عربی میں، البتہ اردو میں اسی سیاق و سباق کی حامل دو اصطلاحات اور بھی ہیں۔ ایک 'دیومالا' جو اردو پر سنسکرت اور ہندی زبانوں کے اثرات کی نشان دہی کرتی ہے اور دوسری ''علم الاصنام''۔ اسطور کے لیے انگریزی میں لفظ میتھ (Myth) ہے اور یہ لفظ یونانی لفظ موتھاس (Muthos) سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں زبانی بولے ہوئے الفاظ۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اساطیر ایسے قصّے ہیں جو قصّہ گو زبانی سنایا کرتے تھے، یہ قصّے فرضی ہوا کرتے تھے یعنی ان کے واقعات اور کردار حقیقی نہیں ہوتے تھے۔ اس طرح یہ اساطیر ہمارے فکشن سے بہت قریب تھے اور ہیں۔ یہاں پر اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے وہ یہ کہ مختلف تہذیبوں سے متعلق اساطیر کے مجموعہ کو اور اساطیر کے علم یعنی اساطیر کے متعلق مختلف انواع کے علمی مباحث کو بھی میتھولوجی (Mythology) کہا جاتا ہے۔ اردو، انگریزی، عربی اور فارسی کی مختلف لغات، اساطیر اور علم الاساطیر پر لکھی گئی کتابوں اور مختلف Encyclopedias میں 'اسطور' کی تعریف مختلف انداز میں اور بعض مقامات پر تو متضاد طریقے سے کی گئی ہے۔ اگرچہ اساطیر کے مختلف ماہرین نے مختلف علوم کی مدد سے اس کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے، لیکن اس سے ایک طرف اساطیر کے محدود معانے کا دائرہ وسیع ہوا ہے تو دوسری طرف اس کے مفہوم تک رسائی میں بے حد پیچیدگی اور مشکلات بھی پیدا ہوئی ہیں۔ اساطیر کے ماہر کے۔ کے رتھوِن (K.K Ruthven) نے اس سلسلے میں بڑی دلچسپ بات کہیں ہے:

> "What is Myth: I know very well what it is, provided that nobady asks me; but if i am asked and try to explain, i am baffled" (1)

اسطور کے مفہوم تک رسائے اور مختلف تعریفوں کی روشنی میں اس کے نمایاں نقوش اجاگر کرنے کے لیے مختلف لغات اور اساطیر پر لکھی گئی کتُب میں درج تعریفیں ذیل میں پیش کر رہا ہوں جس سے اس باب کو سمجھنے میں آسانی ہو جائے گی۔

-جامع فیروز اللّغات: اسطور؛ قصّہ، کہانی، افسانہ، بات

(مولوی فیروز الدّین)

-جامع اللغات: اساطیر؛ جمع اسطارت کی، قصّے کہانیاں

(خواجہ عبدالمجید، اردو سائنس بوڑ لاہور)

-اردو لغت (تعاریخی اصولوں پر): اسطور/ اسطُورہ؛ افسانہ، کہانی، دیو کتھا، متھ

(ترقی اردو بورڑ کراچی ۱۹۷۷)

-اردو جامع انسائیکلو پیڈیا:

''اسطورہ (جمع اساطیر)؛ عام معنوں میں فوق الفطرت واقعات اور دیوتاؤں کی کہانیاں، یہ ابطا ل کی کہانیوں سے (جن میں انسانی کارنامے ہوتے ہیں) اور پریوں کی کہانیوں سے (جو تفریح یا تعلیم کی غرض سے ایجاد ہوئیں) مختلف ہوتی ہیں۔

اساطیر اور بعض مذاہب کے قصّوں میں نسبتاً قریبی تعلق ہے۔ اساطیر میں مذہبی اور تمثیلی مقاصد بیک وقت موجود ہوتے ہیں یعنی اساطیر/ اسطورہ نگار تجسیم کے ذریعے سے فطرت کی توضیح کرتا ہے، چوتھی صدی قبل مسیح میں یوہمرس (Euhermerus) نے کہا تھا کہ اساطیر حقیقی افراد کے مبالغہ آمیز کارنامے ہوتے ہیں۔ ان کے متعلق جدید تحقیق میکس مولر سے شروع ہوئی اس کا خیال تھا کہ اساطیر لسانی تصرفات کا نتیجہ ہیں مجازی توضیح یہ ہے کہ ان کی ایجاد کسی حقیقت کے اظہار کے لیے ہوئی مگر بعد میں انہیں حرفاً حرفاً صحیح سمجھ لیا گیا۔''[۲]

-فیروز سنز اردو انسائیکلو پیڈیا: ''علم الاصنام (Mythology)

علم اساطیر، صنمیات، دیو مالا، کسی قدیم تہذیب کے دیوی دیوتاؤں اور فوق البشر سورماؤں کی داستانوں کا مطالعہ جنہیں خرافات سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ دیو مالا یا علم الاصنام کا مذہب سے گہرا تعلق ہے اور تقریباً تمام قدیم تہذیبوں کی دیو مالائیں ان لوگوں کے مذہبی عقائد کے بارے میں معلومات مہیا کرتی ہیں جنہوں نے یہ کہانیاں تخلیق کی تھی لیکن ہم انھیں محض خرافات کہہ کر مسترد نہیں کر سکتے۔ دیو مالا دراصل اپنے وقت کی سائنس تھی کیونکہ یہ ہمیں مظاہر قدرت کی اصل بتانے کی کوشش کرتی ہے۔ مثلاً کائنات کس طرح وجود میں آئی، بادل کیسے گرجتے ہیں، زلزلے اور طوفان کیسے آتے ہیں اور درخت اور پھل پھول کس طرح پیدا ہوتے ہیں۔

دوسری قوموں کے نسبت یونانیوں نے اپنی دیو مالا کو انسان سے قریب تر کرنے کی سعی کی انہوں نے انسان کو نامعلوم کے خوف سے نجات دلائی اور اسے کائنات میں مرکزی مقام عطا کیا۔''[۳]

-تخلیقی عمل از ڈاکٹر وزیر آغا:

''اسطور یا متھ یونانی زبان کے لفظ مائی تھوس سے ماخوز ہے جس کا لغوی مفہوم ہے وہ بات جو زبان سے ادا کی گئی ہو یعنی کوئی قصّہ یا کہانی، ابتداً اسطور کا یہی تصور رائج تھا لیکن بعد ازاں کہانی

کی تخصیص کر دی گئی یوں کہ اسطور اس کہانی کا نام پایا جو دیوتاؤں کے کارناموں سے متعلق تھی یا
ان شخصیتوں کی مہمات کو بیان کرتی ہے جو زمین پر دیوتاؤں کی نمائندہ تھیں۔‘‘ ۴

The Standart English Urdu Dictionary (Dr. Audul Haq):

اسطور؛ دیوتاؤں کی کہانی؛ خرافات؛ خیالی قصّہ یا فسانہ،
فرضی چیز یا فرضی شخص۔ Mythic؛ خرافاتی، اسطوری، فرضی، خیالی۔
- فارسی انگریزی لغت:

A fable, story اسطور:

Fables, stories, tales, romances. اساطیر:

کچھ لغت نویسوں جن میں مولوی عبدالحق کی مندرجہ بالا لغات بھی شامل ہے نے اساطیر اور خرافات کو ہم معنی قرار دیا ہے۔ مولوی عبدالحق نے اس میں مائتھالوجی کا ترجمہ خرافات کیا ہے جس پر عرش صدیقی برہم ہو کر لکھتے ہیں:

’’مجھے مولوی عبدالحق کے ترجمے پر شدید اعتراض ہے، اگر چہ ترجمہ ایک بار ہوتا تو شاید اعتراز بھی
شدید نہ ہوتا۔ لیکن معلوم ایسے ہوتا ہے کہ انہیں اس ترجمے کی صحت پر کوئی شبہ نہیں تھا۔ اس لیے
جہاں بھی لفظ متھ آیا ہے انہوں نے دوسرے مقبول اور رائج ترجموں کے ساتھ اپنی لغت میں
خرافات کا لفظ ضرور لکھا ہے۔ دوسرے لغت نگاروں نے اساطیر کو قصّے کہانیاں تو کہا ہے اور بجا
طور پر کہا لیکن ان میں سے کسی نے انہیں بے ہودہ خرافات یا کوئی اور نام نہیں دیا۔‘‘ ۵

خرافات لفظ خرافہ کی جمع ہے جس کا لغوی مفہوم ہے خرافہ کی بیان کی ہوئی بات۔ قدیم زمانے میں ایک شخص گزرا ہے جس کا نام خرافہ تھا، کہا جاتا ہے کہ وہ کسی ان دیکھی قوت کے زیرِ سایہ یا جنوں اور پریوں کے زیرِ اثر ایسی عجیب و غریب باتیں کہا کرتا تھا۔ وہ جو کہانیاں سنایا کرتا تھا انہیں خرافات کہا کرتے ہیں۔ ’جامع اللغات‘ میں لکھا ہے:

’’خرافہ، ایک شخص کا نام جس پر پریوں کا سایہ تھا۔ وہ عجیب و غریب باتیں سنایا کرتا تھا اس لیے
اس لفظ کے معنی قصّہ، کہانی یا جھوٹی بات کے ہو گئے‘‘ ۶

انسائیکلوپیڈیا امریکانا:

"Mythology is the study of myths and the myths themselves which are the stories told as symbols of fundamental truths within societies having a strong oral tradition. Usually myths are concerned with extra ordinary beings and events. They have been one of the richest sources of inspiration for literature, drama and art throughout the world. (7)

دی نیو بک آف نالج:

"Mythology:

The word mythology is coming from two Greek words 'mythos' (story) and 'logos' (word, talk). It means therefore "story telling". The word is now used, however, especially for stories that deal with gods. Myths are supposed to explain how things in the world began. Legends also explain things, but legends are usually based on history. Myths go back to a time before history. They often explain happenings in the world for which who tell them can find no explaination other than super natural one."8

رشید ملک نے اپنے ایک مضمون ''انڈالوجی۔اساطیر'' میں مختلف ماہرین اساطیر کی تعبیرات کو یکجا کر دیا ہے:

(ا)۔ الف۔ ناخواندہ یا تعلیم یافتہ معاشرے میں ایک روایتی کہانی جس کا تعلق مافوق الفطرت، ہستیوں، واقعات یا پہلوؤں سے ہو اور جو انسان کے ابتدائی دور کے دنیاوی تناظر میں اوّلین نمونوں کے طور پر سامنے آتی ہوں۔'' متھ سے مراد نامعلوم کا معلوم سے تعلق ہے۔'' (سیسل ایم۔ بورا)

ب۔ ایسی کہانیوں کا مجموعہ جو کسی خاص قوم میں موجود ہو جیسی نارس متھ۔

ج۔ ایسی کہانیوں کا مجموعہ جو کئی مصنفین کے لیے شاعری اور مذہب کے درمیان ایک مشترک نسب نما ہے۔

(۲) کوئی حقیقی یا مصنوعی کہانی جس میں کوئی موضوع، واقعہ یا کردار بار بار پیش آتا ہو اور جو ثقافتی نمونوں کے طور پر لوگوں کو بھاتا ہو۔ یا وہ کہانی عمیق اور گہرے مشترک جذبات کے اظہار کا ذریعہ بنتی ہو۔ جیسی ایڈیپس متھ یا ہور یشو البحر کی اسطور۔

(۳) فکشن یا نیم سچائی جو کسی معاشرے کے عقائد کا حصہ ہو جیسے اینگلو سکسین نسل کی برتری کا خام عقیدہ

(۴) فکشن پر مبنی کوئی خیالی کہانی وضاحتِ کردار یا خیال جیسے مغربی محاذ پر جرمن توپ خانے کی برتری کا خیال

(۵) کوئی خیال یا تصور جو حقائق کی بجائے روایت یا سہولت پر زیادہ مبنی ہو۔9

اسلام اور جادوگری از رحمٰن مذنب:

''دیومالا کو بالعموم بے سروپا داستان کا دفترِ خیال کیا جاتا ہے لیکن ایسا کرنا سراسر عصبیت اور حقیت ناشناسی

ہے۔ بشریات اور نفسیات کے ماہرین نے دیومالا کی تفسیر و تفہیم میں جس سنجیدگی اور دقت نظر سے کام لیا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ علم وفن اور تہذیب و تمدن کا یہ شعبہ کس قدر اہم ہے، یہی انسان کا پہلا تہذیبی کار نامہ ہے اس کی علمی سوچ کا پہلا دین ہے۔''۱۰

ہندو صنمیات از ڈاکٹر مہر عبدالحق:

''قدیم انسان نے دنیا اور مافیہا کو اپنی تفہیم کی سطح کے مطابق جس انداز میں معانی پہنانے کی کوشش کی ہے اس کے واضح نشانات ہمیں ان اساطیر الاوّلین میں ملتے ہیں جن میں مختلف قبائل نے اپنے آباؤ اجداد یا ہیروز یا فوق البشر ہستیوں کے مفروضہ یا نیم حقیقی کارناموں کو محفوظ رکھا ہوا ہے۔ یہ کارنامے اچھے یا برے، اعلیٰ یا ادنیٰ کردار و عمل کے ایسے انمٹ نقوش ہیں جو ہزاروں سالوں سے سینہ بہ سینہ اور نسلاً بعد نسل تواتر کے ساتھ ہم تک پہنچے، نہیں کہا جا سکتا کہ یہ روایتی کہانیاں حقیقی تھیں یا ان میں حقیقت کم اور تخیل کا آمیزہ زیادہ تھا، یا یہ بلکل فرضی یا مبالغہ آمیزی کی پیداوار تھیں کیونکہ بعض ٹھوس تاریخی واقعات کو بھی عقیدت مندی کے غلو نے اتنا بڑھا چڑھا کر پیش کیا ہے کہ وہ تاریخ کی حدود سے نقل کر افسانوی ادب کا حصہ بن گئے ہیں، ان روایتی کہانیوں کو اصطلاح میں ''دیومالا'' یا ''متھ'' کہا جاتا ہے اور وہ علم جو ان کہانیوں کا خصوصی مطالعہ کرتا ہیں، مائتھالوجی کہلاتا ہے۔''۱۱

عالمی داستان از ڈاکٹر آرزو چوہدری:

''متھ یونانی لفظ 'مائی تھس' سے اخذ کیا گیا ہے جس کے معانی گفتہ چیز یا منہ سے کہی ہوئی بات ہے جو ایک تقریر یا کہانی ہوسکتی ہے تاہم خاص اصطلاح میں کسی دیوتا کی زندگی کے حالات اس کے کارناموں یا مہمات پر مبنی کہانی کو متھ کہتے ہیں۔''۱۲

انسائیکلو پیڈیا آف ریلی اینڈ اتھکس:

Mythology:

"By mythology is properly meant the scientific and historical study of myths; but the world is often used in a looser sense to meant the body of myths belonging to any people or group of peoples. It is by no means easy to define a myth; but all myths seen to have certain characteristics in common. In the first place, they are traditional; this may mean that they go back to a mythopoeic age, which represent, a certain stage in the development of human though."(13)

شکیل الرحمٰن:

''مِتھ (Myth) کا تعلق یونانی لفظ Muthos سے ہے جس کے معنی ہیں کہنا، بولنا، بتانا، سنانا۔ اس کا

مفہوم ہو گیا سنائی جانے والی کہانی اور لکھی ہوئی کہانی۔ یونانی لفظ Mutholgia کا مفہوم ہے کہانی سنانا ،سُنی ہوئی کہانی کو سنانا۔ لجنڈ ،لوک کہانی اور خالص متھ (Pure myth)' یہ تینوں اس میں جذب ہیں اور نمایاں بھی۔

اساطیر کا مطالعہ بنیادی طور پر معصوم ، پر اثرار اور حیرت انگیز قدیم تر انسانی تجربوں کی نفسیات کا مطالعہ ہے۔'' ۱۴؎

انسائیکلو پیڈیا بریٹا نیکا:

"Myth is a collective term used for one kind of symbolic communication and specifically indicates one basic form of religious symbolism, as distinguished from symbolic behaviour (cult, ritual) and symbolic places or objects (such as temples and icons). Myth (in the plural) are specific accounts concerning gods or super human beings and extraordinary events or circumstances in the time that is alltogather differnt from that of ordinary human experiences." (15)

مائتھالوجی ،کلف نوٹس:

"In the broadest terms myths are traditional stories about gods, beings and heros." (16)

اوپر درج تعریفوں کے ہجوم سے اگر اسطور کے معنی اور پیکر کو تلاش کرنے کی کوشش کی جائے تو اسطور کے مندرجہ ذیل نقوش سامنے آئیں گے۔ ان میں اکثر تو ایک دوسرے کے مماثل ہیں لیکن کچھ ایک دوسرے کے ساتھ تضاد کا تعلق بھی رکھتے ہیں۔ ان سب تعریفوں سے پتا چلتا ہے کہ اساطیر:

☆ ۔ ایک قصّہ، کہانی ہوتی ہے۔

☆ ۔ بیانیہ کی یا مقدس بیانیہ کی ایک قسم ہوتی ہے۔

☆ ۔ حقیقت کے برعکس ہوتی ہیں اور انسانی پیداوار کی تخلیق ہوتی ہیں۔

☆ ۔ پچھلے زمانے اور لوگوں کی کہانیاں ہوتی ہیں۔

☆ ۔ روایتی کہانیاں ہوتی ہے جو موت کے خوف سے جنم لیتی ہیں۔

☆ ۔ ماضی کے سماج اور تہذیب کا عکس ہوتی ہیں۔

☆ ۔ جادو، اسرار اور معاشرتی رسوم ورواج کی حامل ہوتی ہیں۔

☆ ۔ مافوق الفطری واقعات، اشیاۓ اور جگہوں کو بیان کرتی ہیں۔

☆۔اپنے زمانے کی فکر و فلسفہ کا اظہار یہ ہوتی ہے۔

☆۔پُرانے زمانے میں واقعہ پزیر ہونے والے واقعات کے اسباب وعلل کا بیان کرتی ہیں۔

☆۔فطرت اور اس کے عوامل کا اظہار کرتی ہے۔

☆۔دیوی دیوتاؤں کی زندگی اور ان کی لافانیت کو ظاہر کرتی ہے۔

☆۔یہ وہی کچھ ہوتی ہیں جو نظر آتی ہیں یا حقیقت کا اظہار یہ ہیں۔

☆۔انسانوں کو دیوتاؤں/اُلوہی کا درجہ دیتی ہیں۔

☆۔غیر دیوتا انسان بھی اس کے کردار ہوتے ہیں۔

☆۔تمثیل کے انداز میں مذہبی روح کو بیان کرتی ہے۔

☆۔معاشرے کی اخلاقیات کو ظاہر کرتی ہے۔

☆۔دیوتاؤں کے انسانوں کے ساتھ روابط کو بیان کرتی ہے۔

☆۔یہ خرافات ہوتی ہیں اور انسانی تخیر لی پیداوار ہیں۔

☆۔انسانی وہم اور جھوٹ پر مبنی ہوتی قصے ہیں۔

☆۔فطرت سے انسان کے قدیم ترین تعلق کو بیان کرتی ہیں۔

☆۔کائنات، انسان اور خدا کے تعلق کو بیان کرتی ہے۔

اساطیر کے ان تمام خدوخال کے مدد سے اگر ایک تعریف وضع کرنے کی کوشش کی جائے تو جس طرح کی مشکل کا سامنا کرنا پڑے گا اس کی طرف معروف ماہر بشریات لیوسٹراس نے توجہ دلائی ہے، وہ لکھتے ہیں:

> ''اساطیر کی وضاحت آج بھی متضاد طریقوں سے کی جاتی ہے جیسا کہ اجتماعی خواب، ایک قسم کے جمالیاتی کھیل کا نتیجہ یا رسم کی بنیادوں کے طور پر، اساطیری کرداروں کو مجسم تجریدی، مقدس ہیرو یا آسمان سے گرے ہوئے خدا سمجھا جاتا ہے، مفروضات جو بھی ہوں یہ انتخاب کی صورتیں اساطیر کو ایک نکمے کھیل یا ایک بھونڈے فلسفیانہ انداز ے تک محدود کرتی نظر آتی ہیں۔'' [کے]

اساطیر کی تعبیر و تفہیم میں یہ صورت حال اس وجہ سے ہے کہ اساطیر کے مطالعے میں ان لوگوں نے دلچسپی لی جو بنیادی طور پر دوسری علوم و فنون سے دلچسپی رکھتے تھے، اور ان ہی علوم و فنون کے آدمی تھے۔ اساطیر سے دلچسپی کا اظہار یا تو انہوں نے اپنی کسی اندرونی مجبوری کی بناء پر کیا یا دیگر علوم و فنون خارج کلیوں کو آزمانے کے لیے اساطیر کو موضوع بنایا، گویا اساطیر کو اپنے لوگ کم ہی ملے۔

ان تمام نقطوں کو سامنے رکھ کر اب ہم اساطیر کو موٹے الفاظوں میں اس طرح کی تعریف کر سکتے ہیں کہ اسطور یا اسطورہ، ایک ایسی مقدس کہانی ہوتی ہے جو فوق البشر روحانی ہستیوں کے کائنات میں عمل دخل، رسم و رواج، رہن سہن اور کائنات کے ساتھ ان کا تعلق کو بیان کرتی ہے۔ یہ فوق البشر ہستیاں دیوی، دیوتا اور انسان دونوں ہو سکتے ہیں۔ کائنات میں ان کا رہن سہن جس معاشرت اور ثقافت کو جنم دیتی ہے اسطور اس کا بیان بھی کرتی ہے اور اس کی وضاحت

بھی۔ رہن سہن خواہ انسانوں کا ہو یا دیوی دیوتاؤں کا، ثقافتی ہیئت کے بغیر ممکن نہیں۔ اسطور اس ثقافتی ہیئت کو جنم دیتی ہے یا پھر یہ ثقافتی ہیئت اپنے اظہار کے لیے اسطور کی تخلیق کرتی ہے۔

۲۔اسطور اور مذہب

مذہبی طریقِ کار اگر چہ فریزر سے شروع ہوتا ہے جب وہ مختلف مذاہب کی رسوم کے حوالے سے اساطیر کو زیر بحث لاتا ہے اور انسانی زندگی میں رسوم کی اہمیت کا سوال اٹھاتا ہے لیکن اس کا اہم مسئلہ رسوم و رواج کے ذریعے انسانی ذہن کی قدیم مماثلتوں کی دریافت ہے۔ اس حوالے سے ٹیلر نے بھی کچھ اشارے کیے ہیں لیکن وہ بھی علم بشریات کے کچھ دیگر سلسلوں کی طرف مڑ جاتا ہے، جدید دور میں 'مرسیا ایلیاڈ' وہ مفکر ہے جو اساطیر اور مذہب کے حوالے سے خاصے تفکر آمیز سوال اٹھاتا ہے۔ رشید ملک کا اس سلسلے میں ماننا ہے کہ:

> اساطیر اور مذہب کے تعلق کے حوالے سے جو کچھ بھی دریافت کیا جائے گا وہ دو طرح کا ہوگا ایک طرف تو مالی نوسکی نے اشارہ کیا ہے کہ مذہبی رسومات اور مذہبی عبادات کا اساطیر سے گہرا تعلق ہوتا ہے اور اساطیر کو اس تعلق کو دریافت کئے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا۔[۱۸]

مالینوسکی کے بعد اس ضمن میں ای آر لیچ اور کلائیڈ کلکوہن کے نام اہم ہیں، انھوں نے بھی رسوم، مذہب اور اساطیر کے حوالے سے خاصا کام کیا۔ دوسری طرف مرسیا الیلیاد نے سمت نمائی کی ہے۔

مذہب کے حوالے سے مرسیا ایلیاد کے مباحث بے حد اہم ہیں اس نے اسطور کے حوالے سے نادر/ مقدس اور ممنوع کے فرق کو معاشرتی سیاق و سباق میں استعمال کیا ہے، فاضل مصنف کا خیال ہے کہ بعض مذہبی رسومات مقدس کی طرف لے جاتی ہیں اور بعض ممنوعات کا اشاریہ بن جاتی ہیں، مرسیا ایلیاد کے مکتب فکر کے ایک ماہر کے مطابق اسطور تین طرح کے مذہبی اظہار کی حامل ہوسکتی ہے۔ نادر/ مقدس گفتگو، نادر/ مقدس عمل، نادر/ مقدس جگہ۔ مذہب کے حوالے سے ایک اور اہم بات یہ ہے کہ سامی مذاہب کی اساطیر کے مطالعہ کا ایک سلسلہ بھی وجود میں آیا، ان اساطیر کی توضیح کے لیے زیادہ تر 'رسومیات' کا سہارا لیا گیا ہے۔۔۔

۳۔اسطور کی روایت

اساطیر کے مطالعے کے سلسلے میں اگلا سوال یقینی طور پر یہ ہونا چاہیے کہ آخر ان کا آغاز کب، کیسے اور کیوں ہوا؟ لیکن اساطیر کے حوالے سے اب تک جو تحریری مواد سامنے آیا ہے وہ اس سوال کا جواب دینے سے قاصر ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اسطور سازی کا عمل بھی کائنات میں اتنا ہی قدیم ہے جتنا خود انسان، اسی لیے جہاں اس کائنات میں انسان کی آمد کے سن و سال کا تعین قیاسی ہے بلکل اسی طرح اسطور سازی کی ابتدا کا تعین کرنا قیاصی ہے۔ آدم، حوا، گندم، جنس، سانپ، ہبوط آدم، ہابیل اور قابیل اسی لیے 'اساطیر الاوّلین' میں شمار کیے جاتے ہیں۔ انسان کے شعور نے جوں جوں کہانی بننے کے عمل میں ترقی اور ارتقاء کی طرف قدم بڑھایا، اساطیر نے بھی جنم لینا شروع کر دیا۔ اان کہانیوں میں

انسان کے ارتقاء اور ترقی کا عکس بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ اساطیری ماہرین اس بات پر متفق ہیں کہ یہ قصے کہانیاں انسان کے خوابیدہ شعور سے اس کی ہمراہی اور ساتھی ہیں۔ حقیقت کی تلاش میں انسان کے تحیر نے جو سفر کیا ہے، اساطیر نے اس کی پوری گواہی دی ہے۔ گویا انسان، سماج، تہذیب اور اساطیر کا تعلق اٹوٹ ہے۔ اساطیر کے متعلق اب تک جو تحریری آثار سامنے آئے ہیں ان کے مطابق بقولِ ابن حنیف:

''قدیم ترین اساطیر کا تعلق مشرقِ وسطی (سمیر عراق) سے ہے۔''[19]

ڈاکٹر قاضی عابد اپنی تصنیف ''اردو افسانہ اور اساطیر'' میں لکھتے ہیں:

''اساطیر کے ماہرین اس امر پر متفق ہیں کہ ماقبل کے زمانے میں بھی ایسے اساطیر موجود تھے جو موددہ دریافت شدہ اساطیر سے قدامت کی حامل ہیں، مختلف تہذیبوں سے جو قدیم اثری شہادتیں ملی ہیں، وہ بھی اسی دعوے کی تصدیق کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔''[20]

جہاں تک کیوں اور کیسے کا تعلق ہے تو ان کے جواب بھی مختلف اسطیر ی ماہرین نے بہت دلچسپی اور متنوع انداز میں دیئے ہیں۔ اس ضمن میں فریزر، جوزف کیمبل اور 'نیو لاروس انسائیکلو پیڈیا آف مائتھالوجی' کے مضمون نگاروں کے انکشاف بے حد دلچسپ ہیں۔

جیسا کہ کہا گیا ہے کہ تحقیق کے میدان میں کوئی بات حرفِ آخر نہیں ہوتی یا یوں کہے کہ تحقیق میں ہر نئی دریافت اپنے آپ کو غلط ثابت کرانے کے لیے وجود میں آتی ہے۔ اساطیر فہمی کی روایت کے نقوش بھی ہمیں تاریخ میں دور تک لے جاتے ہیں اور اس کی ابتدا کے حوالے سے بھی جو تحقیق ہوئی ہے اس کے کئی موڑ آئے ہیں۔ اساطیر کے اولیّن تحریری نقوش کے آثار چھوتی صدی قبل مسیح میں یوہی میرس (Euhemerus) نامی ایک مؤرخ کے ہاں نظر آتے ہیں۔ میخائل جیمسن (Michael Jamson) کا بھی یہی کہنا ہے کہ ''یوہی میرس (Euhemerus) کے نظریے سے ہی دراصل پہلی اسطور کا سراغ مل جاتا ہے۔''[21]

یوہی میرس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر فکشن نگار تھا۔ اس نے ایک ناول لکھا جس میں انھوں نے مشرق کے ایک سفر کا ذکر کیا ہے۔ دوران سفر وہ ایک عبادت گھر کو دیکھتا ہے جس پر ایک تختی لگی ہوئی تھی۔ اس تختی پر درج تھا کہ زئیس (Zeus) کریٹ میں ہی پیدا ہوا اور وہی بادشاہ بنا۔ یہی سے اساطیر شناسی کے اس نظریہ کا آغاز ہوا کہ جن اساطیری کرداروں کو ہم دیوی دیوتاؤں کا درجہ دیتے ہیں، دراصل انسان تھے اور انسانی تخیل اور عقیدت نے ان کرداروں کو دیوی دیوتا بنا دیا۔ یوہی میرس کا یہ نظریہ کافی مقبول ہوا۔ جہاں بہت سارے اساطیری ماہرین نے اس نظریے کی تحسین کی وہی کئی سارے ماہرین نے اس پر اعتراضات بھی کیئے۔

تقریباً یہی وہ زمانہ تھا جب اسطور سازی کے عمل کے ساتھ ساتھ اسطور فہمی کا عمل بھی شروع ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ ''عراق، ہندوستان، یونان اور دینا کے دیگر حصّوں میں تخلیق کاروں نے پُرانی اساطیر کو اساس بنا کر ایک طرف

شاعری، ڈراما اور دیگر اصناف ادب میں اپنے اپنے نقوش ثبت کیے تو دوسری طرف اساطیر فہمی اور اساطیر شناسی کے روایت بھی مستحکم ہوتی رہی۔ کچھ قدیم تہذیبوں کے آثار کی دریافت نے اُس عمل کو تیز تر کر دیا اور انیسویں اور بیسویں صدی میں سر جیمز فریزر، میکس میلر، تھامس بلفنچ، رابرٹ گریوز، ڈونلڈ میکنزی، لیوی سپنس، ایڈ وتھ ہملٹن، ارنسٹ کیسرر، لیوی سٹراس اور رولاں بارتھ وغیرہ نے اساطیر شناسی، اساطیر فہمی اور جدید ادب میں اساطیر کے عمل و دخل کے ساتھ ساتھ نئے علوم کی روشنی میں اساطیر کی تعبیر نو کا کام کیا۔''۲۲

پہلے بھی اس بات کا تذکرہ ہوا ہے کہ اساطیر شناسی کی بنیاد یوہی میرس (۴۰۰۔ بی۔ سی) نے ڈالی۔ وہ پہلا یونانی مؤرخ تھا۔ افلاطون نے اساطیر کو اپنے مکالمات میں کئی جگہوں پر مختلف انداز میں استعمال کیا ہے۔ وہ اساطیر پر تنقید نہیں کرتا بلکہ انہیں اپنی تحریروں میں وضاحت کے لیے ایک حربے کے طور پر شامل کرتا ہے۔ ارسطو اساطیر کو ڈرامے کے سیاق و سباق میں زیر بحث لاتا ہے۔ وہ اساطیر کی نوعیت سے نہیں ان کے بہترین ادبی استعمال کے لیے کچھ اشارے کرتا ہے۔

اساطیر شناسی کے عمل کا یہ سارا سرمایہ تقریباً دو ہزار سالوں کے وقفے کے بعد اٹھارویں صدی کو منتقل ہوتا ہے۔ اس دور کو مغرب میں ''تاریک دور'' کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ کے۔ بولے (W.K.Bolle) اس سارے عمل کو یو تجزیہ کرتے ہوئے یوں لکھتے ہیں:

> "The early church Fathers continued with concepts that were general in late antiquity, particularly a modified Euhenerism according to which mere men were raised to superhuman, demonic ststus because of their great evil deeds. The Middle Ages did not add greatly to the study of myth and despite some elaborate works of historical and etymological erudition (which did not stand up to modern criticism) neither did the Renaissance." (23)

اٹھارویں صدی کے اوائل میں اطالوی فلسفی ویچو نے کہا ہے کہ تہذیب کا آغاز ''دیوتاؤں کے دور'' سے ہوا، اس کے بعد ''ہیروز کا درو'' آیا اور پھر ''انسان کا دور'' اس لئے اساطیر کا مطالعہ کرنا انسانی تہذیب کے ارتقا کو سمجھنا ہے۔

انیسویں اور بیسویں صدی میں اساطیر شاسی کی روایت سامی مذاہب کی طرف بھی بڑھی، ابتداء میں یہ سمجھا گیا کہ سامی مذاہب (یہودیت، عیساہیت اور اسلام) اسطورکے یا اساطیر سازی کے مخالف ہیں۔ لیکن بیسویں صدی میں عہد نامہ عتیق کو اساطیر کے ایک بے بہا خزانہ کے طور پر دریافت کر لیا گیا۔ دراصل سامی مذاہب کے ابتدائی شارحین کا خیال تھا کہ اساطیر کا مطلب بُت تراشی اور بُت پرستی ہے لیکن دیگر مذاہب کے اندر انسانوں، جگہوں اور اشیاء کو الوہیت کا درجہ دینے کی جو روش تھی وہ روایت کے طور پر ان مذاہب میں بھی آ گئی۔ اساطیر شناسی کی روایت میں کئی مفکرین نے

شعوری اور غیر شعوری سطح پر مدد دی۔

آج اکیسویں صدی میں بھی اساطیر بن ہیں اگر چہ ان کا تعلق ماضی سے ہوتا ہے۔اساطیر انسان کے حال میں زندہ ہوتی ہیں کیونکہ یہ انسان کے عقیدے سے متعلق ہوتی ہیں۔مستقبل کے اساطیر وہ ہیں جو حال میں جنم لے رہی ہیں۔عام عقیدہ تو یہی ہے کہ سائنس اور شعور کے زمانے میں یہ محیرالعقول کہانیاں کیا جواز رکھتی ہیں لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر قاضی عابد کا کہنا ہے:

''آج بھی اساطیر بن رہی ہے۔انسان کے ذہن کو اس نوع کی کہانی کے ساتھ کوئی ازلی نسبت ہے، آج سے کچھ عرصہ قبل ایک غیر ملکی ٹی وی چینل پر ایک سکوٹر کی کمپنی کا اشتہار دیکھایا جاتا تھا جس میں ایک غیر مہذب قبیلے کا کوئی فرد سکوٹر کو کھڑا ہوا دیکھتا ہے، وہ اس پر بیٹھ جاتا ہے، سکوٹر اسے لے کر ہوا ہو جاتا ہے، تھوڑی سیر کے بعد وہ وہی واپس آتا ہے اور سکوٹر سے اتر کر اسے اپنا دیوتا سمجھ کر سجدہ کرنے لگتا ہے۔اس اشتہار میں (عقل کو زرا دیر کے لئے معطل کر کے بعض اوقات کہانی کو سمجھنے کے لیے ایسا کرنا پڑتا ہے) جہاں سادہ ذہن کی اسطور سازی کی طرف خیال جاتا ہے۔وہیں یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ جدید سائنس کا تعلق ماضی کی اساطیر سے ہوگا۔اڑن کٹھولا ماضی کا حصّہ تھا لیکن آج کا جہاز ایک حقیقت بن کر ہمارے سامنے ہے۔سائنس فکشن میں بھی اساطیری عناصر موجود ہوتے ہیں کیونکہ سائنس فکشن کے اندر بھی جو حقیقت بیان کی جاتی ہے وہ مسلمہ ہوتی ہے اور اساطیر بھی مسلمہ حقیقت کا اظہار کرتی ہیں۔'' ۲۴

۴۔اسطور اور دیگر ادبی عناصر

اساطیر اپنی نوع کے اعتبار سے جو کچھ بھی ہو اپنا اظہار ادب کی صوت میں ہی کرتی ہے۔ادب میں کچھ اصناف ایسی ہیں جو اساطیر کے حدود کے ساتھ اپنے وجود کو مس کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔یہ اساطیر نہیں ہوتی لیکن اساطیر سے اٹوٹ رشتہ استوار کرتی ہیں کہ بادالنظر میں اساطیر کا ہی حصّہ نظر آتی ہیں۔لیکن اساطیر اور ان ادبی اصناف کے درمیان واضح فرق ہے۔اس سلسلے میں رشید ملک کا خیال یوں ہے:

''ادب کی کئی اصناف اساطیر میں تبدیل ہوئے بغیر اساطیر کی تعریف کی ذیل میں آجاتی ہیں۔ایسی اصناف ادب رزمیہ (Epics) ساگا (Sagas) جنوں اور پریوں کی کہانیاں وغیرہ شامل ہیں۔'' ۲۵

کے۔ڈبلیو۔بولے (K.W. Bolle) نے بھی اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

"Many other forms of literature share in one or more of the features of this definition of myth with out becoming mythical."(26)

مختلف اساطیری ماہرین نے ان اصناف کی تعداد مختلف بتائی ہے۔کسی نے تین بتائی ہے کسی نے چار، کسی نے پانچ اور

کسی نے چھ بتائی ہے اوران ادبی اصناف اوراساطیر کے درمیان فرق کوواضح کیا ہے۔ یہاں پرصرف اس پہلو کا ذکر کیا جائے گا جس میں خاص کر۔ڈبلیو۔ بولے کی پیش کردہ آرا شامل ہے۔

ا۔اسباب وعلل کی کہانیاں اوراساطیر:

اس طرح کی کہانیاں کسی عقیدے کی توضیح کرتی ہیں جیسے کسی کا روح کسی دوسرے روح کے قلب میں جانا، پیدائش اورموت کی رسومات یا پھر کسی غیر معمولی قدرتی مظہر کی وضاحت کرتی ہیں۔اس طرح سے یہ بتوں کی مخصوص خدوخال مثلاً کئی آنکھیں، ہاتھ اور بازو، سر پر چراغ، شوجی کے ہونٹ نیلے ہونا اور کرشن کا رنگ کالا ہونا وغیرہ۔اصل میں اساطیر کے ماہرین نے ان کہانیوں کو اساطیر میں اس لیے شمار نہیں کیا کیونکہ ان لوگوں کے نزدیک اساطیر کا ایک مثالی تصور موجود ہے ان کا خیال ہے کہ اسطور کسی امر واقعہ کی وضاحت پر توجہ نہیں دیتی بلکہ یہ اپنی توجہ بنیاد پر صرف کرتی ہیں۔اس سلسلے میں کے۔ڈبلیو۔ بولے کا کہنا ہے:

> "Generalizing, it can be said that the typical etiological tale answers the question "why" such and such is the case, and the typical myth answers the question "whence" and thus indicates the basis of some thing or the validity of a custom."
>
> (27)

اسطور الجھے ہوئے سوالات میں نہ صرف قاری کو غرق کر دیتا ہے بلکہ جوابات دینے کی بھی کوشش کرتا ہے۔یہی واقعات انسان کے دل کو خوش کن مرحلوں سے گزارتا ہے۔آگے جا کر یہی واقعات اسطور کے زمرے میں چلے جاتے ہیں۔ رشید ملک اسباب وعلل پرمبنی کہانیوں کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ اکثر دل خوش کن ہوتی ہیں اور بہت بعد میں اساطیر میں شامل ہو جاتی ہیں۔

جیسا کہ پہلے بھی اس بات کا ذکر ہو چکا ہے کہ اساطیر کے مختلف ماہرین نے مختلف زاویوں سے اساطیر کو پرکھنے اوران کی تعبیر کرنے کی کوشش کی ہے۔بعض ماہرین کے نزدیک اساطیر بزات خود بھی اسباب وعلل کا کام کرسکتی ہیں۔ان ماہرین کا ماننا ہے کہ اسباب وعلل بیان کرنے والی کہانیاں خود اساطیر ہیں۔ای۔اے، گارڈنر نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "Moreover, most myths, if not all, are etiological, that is to say, they grew up or were invental to explain certain phenomena, beliefs or customs."

یہ فرق دراصل لفظ نظر یا تناظر کا فرق ہے۔جسے فرعی اختلاف ہی کہا جا سکتا ہے۔

اس سے ثابت ہوا کہ اسطور بھی سائنس کی طرح اسباب وعلل سے کام لیتا ہے یعنی ایک Sequence کی

طرح قصّوں کو ترتیب دیا جاتا ہے جس کے توسط سے ان اوہام اور اعتقادات کو گھڑ لیا جاتا ہے جو آگے جا کر ماورائے حقیقت ثابت ہوتے ہیں۔

ب۔ جنوں اور پریوں کی کہانیاں، لوک کہانی اور اساطیر:

یہ کہانیاں طلسماتی رنگ کی حامل ہوتی ہیں، ان کے درمیان ماہرین اساطیر کے نزدیک نمایاں فرق وقت کا ہوتا ہے۔ ان کہانیوں کا وقت ہمارا اپنا وقت ہوتا ہے جبکہ اساطیر کا زمانہ ''مخصوص'' زمانہ ہوتا ہے۔ یہ دونوں بالترتیب اس انداز سے شروع ہوتی ہیں:

جنوں اور پریوں کی کہانی:۔ ایک دفعہ کا ذکر ہے کہ

اساطیر:۔ ابتداء میں

کے۔ ڈبلیو۔ بولے کا ماننا ہے کہ ''یہ کہانیاں بھی اخلاقی دائرے کے گرد گومتی ہیں لیکن ان کے اندر اس عنصر کی کمی ہوتی ہے جو اپنے آپ کو مسلم اور مصدق ثابت کرواتا ہے۔''۲۹

پریوں کی کہانیوں کا اہم پہلو تفریحی ہوتا ہے۔ ان کے اندر جو غیر معمولی پن ہوتا ہے وہ بھی اپنے اندر تفریحی عنصر زیادہ رکھتا ہے۔

جہاں تک لوک کہانیوں کا سوال ہے ان کی جڑیں اساطیر میں گہری ہوتی ہیں لیکن یہ خاص سے عام کا سفر طے کر کے نیا روپ اختیار کر لیتی ہیں۔ لوک کہانیاں تفریحی بھی ہوتی ہے اور بسا اوقات یہ مافوق الفطرت عناصر کی حامل بھی ہوتی ہے، لیکن اکثر ماہرین نے انھیں اساطیر کا بدلہ ہوا روپ ہی قرار دیا ہے۔ ایک اساطیری ماہر لیوس سپنس نے اس کا ماخذ اساطیر تسلیم کرنے کے باوجود اسے اساطیر سے الگ قرار دیا ہے۔

ج۔ جانوروں کی کہانیاں اور اساطیر:

ان کہانیوں اور اساطیر میں بھی نمایاں فرق ہے۔ اگر چہ بعض اساطیر میں جانور بھی ہوتے ہیں جیسے ہنومان کا بندر، اصحاف کہف کا کتّا وغیرہ، لیکن کہانی کی روایت میں کہانیوں کے کچھ مجموعے ایسے بھی ہیں جن میں صرف جانوروں کی کہانیاں بیان کی گئی ہے۔ جیسے کلیلہ و دمنہ، حکایتِ لقمان وغیرہ۔ ان میں اور اساطیر میں فرق یہ ہے کہ یہ کہانیاں بے بنیاد ہوتی ہیں جب کہ اساطیر کے بارے میں بولے کا خیال ہے کہ حقیقی اساطیر اس طرح سے بے بنیاد اور سچائی سے خالی تصور نہیں کی جاتیں۔

د۔ ساگا، رزمیہ اور اساطیر:

یہ وہ صنف ہے جیسے کہانی کی روایت میں اساطیر کے اس قدر مماثل ہونے کا خطرہ ہوتا ہے کہ اکثر اوقات ہم انہیں اساطیر کا حصّہ سمجھ لیتے ہیں۔ ''ساگا'' قدیم نارس زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ''وہ جو کہا گیا'' کے ہیں۔ رزمیہ

داستانیں ان کا ایک حصّہ تصور کی جاتی ہیں۔ دنیا کی بڑی بڑی رزمیہ داستانوں میں اوڈیسی، مہابھارت، رامائن اور شاہنامہ فردوسی کا شمار ہوتا ہے۔اس کے کردار اپنی بہادوری کے ساتھ ساتھ غیبی تائید کے لیے مافوق الفطرت کے محتاج نظر آتے ہیں۔مہابھارت کا ’کرشن‘ اور رامائن کا ’ہنومان‘ اس کی عمدہ مثال ہے۔اساطیری ماہرین کے نزدیک اساطیر اور رزمیہ میں بنیادی فرق ’وقت کا تعین‘ ہے۔اساطیر زمانے کے قید سے آزاد جب کہ رزمیہ وقت کا اساطیر ہوتا ہے۔

ح۔لجنڈ اور اساطیر:

اساطیری ماہرین کا کہنا ہے کہ ساگا کی طرح یہاں بھی وقت کا عنصر فرق پیدا کرتا ہے،اساطیر کے کچھ ماہرین نے ساگا اور لیجنڈ میں میں کچھ زیادہ فرق روا نہیں رکھا۔لیکن کے۔ڈبلیو۔بولے کا خیال ہے کہ:

> ’’ان کہانیوں کے کردار عظیم مذہبی اشخاص ہوتے ہیں۔یہ اساطیر سے اس لحاظ سے مختلف ہیں کہ یہ اساطیر کی طرح اپنی سچائی اور استناد پیش نہیں کرتی۔یہ داستانیں بعض اوقات ان واقعات کی توضیح کرتی ہیں جو اساطیر سے متعلق ہوتے ہیں۔‘‘[۳۰]

لجنڈ کے لفظ ہی سے ہمارا ذہن کسی غیر معمولی شخصیت کے غیر معمولی کارناموں کی طرف جاتا ہے۔ظاہر ہے اس کے لیے اس شخصیت کو ان اوصاف سے یا اُن کارناموں سے متصف کرنا پڑتا ہے جسے انسانی ذہن قبول نہیں کر پاتا۔

خ۔مارکین اور اساطیر:

ماکین جرمن زبان کا لفظ ہے جس سے مراد بقول آزاد چوہدری ’’جس کا مقصد محض تفنن طبع یا ذہنی تفریح ہو۔‘‘[۳۱]۔اسے بھی بنیادی طور پر لوک کہانی کے مماثل سمجھا جاتا ہے۔اس میں کسی کردار کو مضحک صورت میں پیش کیا جاتا ہے مثلاً ایک آنکھ والا جن،لنگڑا گدھا،ٹھگلا آدمی وغیرہ۔

اردو کے قدیم افسانوی اصناف جیسے داستان، حکایت، تمثیل وغیرہ میں اساطیری عناصر کو برتا گیا ہے۔دراصل مشرق کے دیگر ممالک کی طرح ہندوستانی معاشرہ اور ادب وثقافت میں بھی زمانہ قدیم سے اساطیریت کا نمایاں مقام رہا ہے اور اسی لیے ہماری قدیم افسانوں اصناف داستان، حکایت وغیرہ میں بھی اساطیری عناصر ملتے ہیں۔اردو کا قدیم ادب دکن سے مخصوص ہے دکنی اردو کی تصنیفات خصوصاً فخر دین نظامی کی ’’کدم راؤ پدم راؤ‘‘ سے لے کر ملا وجہی کی ’’سب رس‘‘ تک اردو میں اساطیری کہانیوں کی ایک بڑی تعداد ملتی ہے۔اردو میں طبع زاد داستانیں کم ہیں ترجمہ شدہ زیادہ ہیں اردو داستانوں کو درجہ ذیل خانوں میں رکھا گیا ہے۔

۱۔جانوروں کی کہانیاں (انور سہیلی،طوطا کہانی، بستان حکمت،خرد افروز،اخلاق ہندی، حکایت لقمان وغیرہ)

۲۔مختصر داستانیں (سب رس،مہر افروز و دلبر،عجائب القصص، باغ و بہار، آرائش محفل،فسانہ عجائب، بیتال پچیسی وغیرہ)

۳۔طویل داستانی سلسلے (الف لیلہ، بوستان خیال،داستان امیر حمزہ،طلسم ہوش ربا)۔

جانوروں کی کہانیوں کو اصطلاحاً فیبل (Fable) کہا جاتا ہے اور اکثر اساطیری ماہرین اس امر پر متفق ہیں۔

پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے کہ بعض اوقات جانوروں کی کہانی اور دیومالا ایک دوسرے میں یوں پیوست ہو جاتی ہیں کہ انہیں کسی سادہ تجزیاتی عمل سے گزار کر علحیدہ علحیدہ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ یہ دونوں اصناف ایک دوسرے کے دائروں کی حدود کو چھوتی رہتی ہے۔اس لیے اردو جانوروں کی جو کہانیاں مشرق سے آئی ہیں یا مغرب سے یا پھر دونوں خلط ملط ہو کر ان کے اندر بے پناہ اساطیری عناصر موجوس ہیں۔

جب ہم داستانوں کے زمرے کی طرف آتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ کس طرح اساطیری عناصر داستان کا حصہ بن گئے ہیں اور بعض مقامات پر تو یہ اس طرح سے آئے ہیں کہ بظاہر پہچانے بھی نہیں جاتے۔ اردو کی ان مشہور داستانوں خاص کر سب رس،، باغ و بہار، آرائش محفل، فسانہ عجائب، بیتال پچیسی، سنگھاسن بتیسی وغیرہ میں اساطیری عناصر جا بجا بھرتے گئے ہیں۔

'سب رس' جو کہ اردو کی پہلی داستان مانی جاتی ایک 'تمثیل' ہے لیکن عموماً اساطیر کو بھی تمثیلی سطح پر پرکھنے کی کوشش کی گئی تھی۔'سب رس' ایک صوفیانہ تمثیل ہے جس میں امر ہو جانے کی خواہش کا بے محابا اظہار ملتا ہے اور آخر کار آب حیات کو پا کر یا پی کر دیوتا امر ہو جاتے ہیں۔ ہندو دیومالا میں سمندر کو متھنے کی بات پائے جاتی ہے۔امریت پینے کی خواہش میں سمندر کو بلوایا جاتا ہے۔'سب رس' میں بھی آب حیات کی تلاش ملتی ہے۔ یہ کہانی عجمی اساطیر کی روایت میں خضر اور اسکندر کے حوالے سے موجود ہے۔

کیا کیا خضر نے اسکندر سے
اب کسے رہنما کرے کوئی

گیان چند جین لکھتے ہیں:

''ملک سیستان کے بادشاہ عقل کا بیٹا دل آبِ حیات کا متلاشی ہے۔معلوم ہوتا ہے کہ شہر دیدار کے باغِ رخسار میں آبِ حیات کا چشمہ ہے۔۳۲؎

کہانی کے آخر میں حضرت خضر دل اور حسن کے سامنے آبِ حیات کی اصلیت کا راز منکشف کرتے ہیں۔سب رس کے بعد اہم تصنیف داستان 'کربل کتھا ہے، جس میں بارہ اماموں کے تعلق سے بارہ مجلس پیش کی گئیں ہیں۔محرم کے دس دنوں کے تعلق سے فضل علی فضلی نے اس کا نام کربک کتھا رکھا تھا۔

فورٹ ولیم کالج قائم ہونے کے بعد بھی وہاں اہم داستانیں تصنیف ہوئیں جن میں یہ اساطیری عناصر جا بجا دیکھنے کو ملتی ہیں۔داستانوں کے مختصر مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اردو داستان کا اساطیر کے ساتھ ایک اٹوٹ تخلیقی رشتہ ہے۔ان داستانوں میں اساطیری علائم کے تخلیقی استعمال نے ان کی معنویت کو گہرا کر دیا ہے۔ان علائم کی وجہ سے ان داستانوں کا مطالعہ نہ صرف انسان کا تہذیبی مطالعہ ہے بلکہ مابعد الطبیعاتی بھی۔ یہ سچ ہے کہ داستانوں کی گہری رمزیت کو دیومالا سے آشنائی کے بغیر پوری طرح نہیں سمجھا جاسکتا۔

داستانوں کے علاوہ تمثیلی ادب میں کہانی، حکایت، تمثیل وغیرہ کا بھی شمار ہوتا ہے لیکن لوک کتھا چوں کہ زبانی ادب(Oral literature) کے زمرے میں آتی ہے۔ پروفیسر قمر رئیس نے اردو میں 'لوک ادب'(Folk Literature) کے نام سے ایک کتاب بھی ترتیب دی ہے، جس میں شادی بیاہ گیتوں، پیدائش اور موت کے موقعے پر گائے جانے والے طربیہ یا المیہ نغموں اور نصیحت آمیز کہانیوں، حکایتوں وغیرہ کے عوامی نمونے درج کیے گئے ہیں۔ اردو میں حکایت کی اپنی کوئی مظبوط روایت نہیں ہے لیکن فارسی سے 'حکایت سعدی'، 'فرمودات رومی' وغیرہ کو اردو کے قالب میں ڈھالنے کی کوششیں کی گئیں ہیں۔ اس کے علاوہ صوفیاءاکرام اور دینی بزرگوں کے ملفوظات میں جو واقعات بیان کیے گئے ہیں انہیں حکایت کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ سرسید، خواجہ حسن نظامی وغیرہ کی بعض مختصر کہانیاں ایسی ہیں جنہیں حکایت کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ منٹو کی مختصر ترین کہانیوں کو جو تقسیم ملک اور فسادات کے موضوع پر لکی گئیں ہیں انہیں بھی اگر افسانہ نہیں تو حکایت کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ منٹو کی یہ حکایات (مختصر/منی افسانے) 'سیاہ حاشئے' کے نام سے کتابی شکل میں شائع ہوچکی ہے۔ ان حکایات یا کہانیوں میں بھی ہندو اور اسلامی اساطیر کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ اس کا اندازہ منٹو کی مندرجہ ذیل حکایتوں یا مختصر ترین کہانیوں سے لگایا جاسکتا ہے:

۱۔ دیکھو یار
تم نے بلیک مارکیٹ کے دام بھی لیے
اور ایسا رڈی پٹرول دی کہ ایک دُکان بھی نہ جلی (حکایت اُلجنا)

۲۔ مرا نہیں
دیکھو ابھی جان باقی ہے
رہنے دو یار میں تھک گیا ہوں (حکایت آرام کی ضرورت)

۳۔ خو، ایک دم جلدی بولو تم کون اے
میں ....میں ...''
خو، شیطان کا بچہ، جلدی بولو۔ اندوایا مسلمین
''مسلمین''
خو، تمہار رسول کون اے؟
''محمد خان''

ٹیک اے ''جاؤ''   (حکایت پٹھانستان)

۴۔   چھری پیٹ چاک کرتی ہوئی ناف کے نیچے تک چلی گئی۔ ازار بند کٹ

گیا۔ چھری مارنے والے کے

منہ سے دفعتاً کلمہ تاسف نکلا

چ چ چ چ۔ مشٹیک ہوگیا''   (حکایت سوری)

پہلے ذیلی ابواب میں اساطیر کی جو مختلف خصوصیات بیان کیے گئے ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ اساطیر تاریخ یا ترمیم شدہ واقعات پر مبنی ہوتے ہیں جس میں کسی کردار یا واقعہ کی تعریف بھی ہوسکتی ہے۔ تنقید اور طنز بھی منٹو نے تقسیم ملک جیسے اہم ترین تاریخی واقعہ کو اپنی تنقید اور طنز کا ہدف بنایا ہے لہذا اگر منٹو کی مذکورہ بالا مختصر ترین کہانیوں کو اساطیری کہانیاں کہا جائے تو غلط نہیں ہوگا۔

داستانوں، حکایتوں یا تمثیل کے ساتھ ساتھ ناولوں میں بھی اساطیری عناصر کو برتا گیا ہے۔ 1857ء کے بعد جدید کاری کا عمل شروع ہونے کے بعد زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح شعر و ادب میں بھی نئے رجحانات و میلانات پیدا ہوئے جنہیں سرسید تحریک، آریہ سماجی تحریک، برہمو سماج وغیرہ کے حوالے سے سمجھا جاسکتا ہے۔ نئی بیداری شعور نے داستانوں کو ناول کے قالب میں ڈھال دیا۔ منشی کریم الدین کے 'خط تقدیر'(1862)، ڈپٹی نذیر احمد کے 'مراۃ العروس'(1869)، مرزا رسوا کے 'امراؤ جان ادا'(1896)، رتن ناتھ سرشار کے 'فسانہ آزاد'، شرر کے تاریخی ناولوں 'فردوس بریں'، 'ایام عرب' وغیرہ جیسے ناولوں میں اساطیری عناصر اور فضا کی دھیمی دھیمی جھلک دیکھنے کو ملتی ہے۔ اور پھر پریم چند کے ناول خصوصاً 'گئودان' میں بھی دیومالائی عناصر کی نشاندہی مل جاتی ہے۔ ناول کا سفر یہیں ختم نہیں ہوتا اور پریم چند سے آگے قراۃ العین حیدر، عزیز احمد سے لے کر انتظار حسین، جوگندر پال اور پھر غضنفر، پیغام آفاقی، ترنم ریاض وغیرہ تک نے اپنے ناولوں میں اساطیری عناصر کو بخوبی برتا ہے۔

مختصر افسانے میں بھی 'جو کہ راقم کا اصل موضوع بھی ہے اور جس پہ آگے تفصیل سے بحث ہوگی' اساطیری عناصر دیکھے کو ملتے ہیں۔ اردو کے اوّلین افسانہ نگار راشد الخیری کے یہاں ان کے افسانے 'نصیر اور خدیجہ' سے ہی اساطیریت کی دھیمی دھیمی آنچ ملتی ہے لیکن ان ہی کے دوسرے افسانوں 'کلونیتاں' اور 'خیالستان' میں اساطیری عناصر نسبتاً زیادہ نمایاں ہے۔ راشد الخیری کے برعکس سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں میں اساطیری عناصر کو شعوری طور برتنے کا رجحان ملتا ہے خاص طور پر ان کے افسانوں 'حضرت دل کی سوانح عمری'، 'چڑیا چڑے کی کہانی'، میں اساطیری عناصر کا بہت حد خوبصورت برتاؤ نظر آتا ہے۔ اسی طرح پریم چند کے ابتدائی افسانہ 'دنیا کا سب سے انمول رتن' میں حضرت خضر

کے بیان کے حوالے سے اساطیری فضا پیدا کی گئی ہے۔ اسی طرح ان کے دوسرے افسانوں 'عشق دنیا'، 'حب وطن' وغیرہ میں علامتی انداز میں اساطیری فضا کے اندر کہانی بُننے کی کوشش کی گئی ہے۔ پریم چند کے بعد سلطان حیدر جوش، نیاز فتح پوری اور پھر افسانوی مجموعے انگارے میں شامل سجاد ظہیر، احمد علی اور رشید جہاں کے افسانوں میں بھی اساطیری عناصر کسی حد تک ملتے ہیں۔ آگے چل کر یہ سفر پھر کرشن چندر، منٹو اور راجندر سنگھ بیدی جیسے بلند پایا افسانہ نگاوروں نے اپنے ہاتھوں میں لیا۔ اس کے بعد افسانے میں وہ دور آیا جب ان افسانہ نگاروں کا فن جب عروج پر پہنچا اور افسانہ نگاری میں موضوع اور اسلوب ہر اعتبار سے نئے افسانہ نگاروں نے جو نئی راہیں نکالی تھیں ان پر قراۃ العین حیدر، جوگندر پال، انتظار حسین، دیوندر سر، خواجہ احمد عباس، رام لعل، ترنم ریاض، بیگ احساس، اقبال متین وغیرہ آگے بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

۵۔ اسطور اور مختصر افسانہ

جدید تخلیقی ادب میں اسطور کا شعوری اور غیر شعوری استعمال بہت عام ہے۔ یہ عجیب بات معلوم ہوتی ہے کہ جدید تخلیق کار قدیم تخلیقات سے انحراف بھی کرتا ہے لیکن اساطیر کے معاملے میں روایتوں پر انحصار بھی کرتا ہے۔

ادب اور اساطیر کا تعلق بہت گہرا اور بہت قدیم ہے بلکہ کہا جا سکتا ہے کہ اساطیر نے ادب کو ہمیشہ ایک سے ایک نیا موضوع دیا ہے۔ اساطیر کا تنوع ادب کے اندر بھی ایک رنگا رنگی کی کیفیت پیدا کرتا ہے، پہلے پہل ادب اور اساطیر کو ایک دوسرے سے جدا کرنا ممکن نہ تھا لیکن بعد میں بلا آخر ادب نے اساطیر سے خود کو الگ کر لیا۔ ڈاکٹر قاضی عابد کا کہنا ہے کہ ''قدیم عراق اور مصر میں ادب اور اساطیر میں فرق نہ تھا لیکن یونان میں ارسطور کے زمانے کے بعد 'عام انسان' بھی ادب کے اندر اپنی کتھا سنانے لگا۔ لیکن اساطیر اور ادب کا اٹوٹ تعلق اسی طرح رہا جیسے ایک وجود دو حصّوں میں تقسیم ہو کر گاہے گاہے وصل سے سرشار ہوتا رہے۔'' ۳۳

اساطیر اور ادب کے حوالے سے روپ فرائی نے بڑی شاندار بات کہی ہے کہ:

> ''ادب اور اساطیر کے تعلق میں جس ثقافتی ہیئت سے ادب جنم لے رہا ہوتا ہے وہاں سے سیکولر اور لوک انداز ضرور شامل ہو جاتا ہے۔'' ۳۴

جدید اردو افسانہ، اساطیر اور دیو مالائی عناصر کی سیڑھی چڑھتے ہی پروان چڑا اور آج جو کچھ ہے وہ ان ہی قدیم اساطیر کی مرہون منّت ہے۔ ان قدیم اساطیر نے جدید افسانے کے لیے ایک پلیٹ فارم (Plate Form) قایم کیا۔ بقول ڈاکٹر قاضی عابد:

> ''گل گامش کے اساطیر، ایلیڈ، اوڈیسی، رامائن، مہابھارت، پُران (Puranas) وغیرہ اپنی جگہ پر ادبی شاہکار ہیں لیکن بعد میں لکھے جانے والے اساطیری ادب کے لئے ان ادبی شہ پاروں نے مواد کا کام بھی کیا ہے۔ یہودیت، عیسائیت اور اسلام سے تعلق رکھنے والے تخلیق کاروں نے بائبل، قصص القرآن اور

اپنے دیگر تہذیبی، تاریخی اور ثقافتی ماخذات سے ادب کا چراغ روشن کیا۔'' ۳۵

بہت سارے ہندوستانی اور پاکستانی مصّنفوں جن میں کالیداس، ٹیگور، راجندر سنگھ بیدی، قراۃ العین حیدر، میراجی، انتظار حسین وغیرہ ہیں کے ہاں اپنے تہذیبی منطقے (ورثے) کی معروف اساطیر کے ساتھ جڑنے کی خواہش کے آثار بہت صاف اور واضح نظر آتے ہیں۔

یوں تو اردو ادب میں اساطیر کا استعمال دونوں صورتوں میں (چاہے نثر ہو یا شاعری) ہوا ہے۔ جب ہم شاعری کی طرف نظر ڈالتے ہیں، یہاں اساطیر اور دیومالا کا استعمال دو طرح سے ہوا ہے ایک تو راست دیوی دیوتاؤں کے قصے کہانیاں وغیرہ، دوسرے ان دیوی دیوتاؤں کی تمثیلات و تلمیحات اور بعض مذہبی اعتقادات کے علائم اور استعاروں وغیرہ کی صورت میں اردو کے ہندو مسلم شعراء کے یہاں اساطیر اور دیومالائی عناصر کا بھرپور انداز میں ذکر یا خال خال مثالوں کا ملنا ایک فطری امر ہے۔

جہاں تک اردو نثر اور خاص کر افسانے کا تعلق ہے اس میں اساطیر کی آمیزش کے مختلف طریقہ ہائے کار کا معاملہ ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر فہیم اعظمی لکھتے ہیں:

''ایک طریقہ یہ ہے کہ پری اساطیری کہانی کو پھر سے بیان کیا جائے، جیسے ٹامسن مین نے ''یوسف اور مقدس گنہ گار'' میں کیا ہے۔ اس اسلوب میں اساطیر کو اس کے پیٹرن (Patern)، ساخت، کردار اور واقعات کے لحاظ سے جدید کہانی میں تبدیل کیا جاتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کی کہانی ''گرہن'' اس اسلوب کے بہت قریب ہے۔ دوسرا طریقہ یہ ہوتا ہے کہ اساطیر کے متوازی واقعات اور کردار کو تلمیح کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ اکثر جدید لکھنے والوں کے یہاں ایسی مثالیں ملتی ہیں۔ تیسرا طریقہ یہ ہوتا ہے کہ کسی اسطور کو یا کئی اساطیر کو بنیاد مان کر کہانی کا خالق خود اپنی متھ تخلیق کرتا ہے۔ کافکا کی کہانی ''دی کانسل''، جیمس جوائس کی ناول ''یولیسس'' اور ور جینا وولف اور جون اپڈائک کی کہانیوں میں اس اسلوب کی مثالیں ملیں گی۔.... اساطیر کو ادب میں تلمیح یا علامت کے طور پر استعمال کرنے میں ابسر ڈیٹی (Absurdity) اور اریشنیلیٹی (Irrationality) دکھائی دے گی۔ مگر اس کے ہر پہلو کو منطق اور حقیقت پسندی کی روشنی میں پرکھنا درست نہیں ہے کیونکہ اگر ایسا کیا جائے تو متھ کی ابتدائی شکل میں ایسی اریشنیلیٹی ملے گی کہ وہ حقیقت نگاری یا منطقی دو اور دو چار کے معیار پر پوری نہیں اترے گی۔'' ۳۶

اساطیر کے استعمال سے جدید افسانے میں جمالیاتی اور ڈرامائی تاثر پیدا کرنا مطلوب ہوتا ہے اور مندرجہ بالا اسالیب کا مقصد یہی ہوتا ہے۔ ان تمام طرزِ اظہار میں کہانی لکھنے والا شعوری طور پر اساطیر کو استعمال کرتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش کی کہنا ہے کہ'' جس طرح زبان میں پیرول (Parole) کے پاتال میں لانگ یا سسٹم کی کارفرمائی موجود ہے، اسی طرح تمام چھوٹی چھوٹی اساطیر کے اندر ایک مہا اسطور بطور ''لانگ'' (Langue) موجود نظر آتی ہے۔ یہ نظریہ فکشن کے مطالعہ میں بھی کارآمد ہے، کیونکہ اس کی مدد سے ہم ایک ہی افسانہ نگار کے مختلف افسانوں میں ابھرنے والے پلاٹوں اور کرداروں کی بنت میں اس ایک پلاٹ یا کردار کی نشان دہی کر سکتے ہیں جو کسی نہ کسی وجہ سے خود افسانہ نگار پر

غالب تھا۔‘‘ ۳۷؎ حکائیتی، تمثیلی، داستانوں فضا رکھنے والے افسانے اساطیر ہی کی بازگشت یا اس کے بعد کا قدم کہے جا سکتے ہیں۔ اردو میں افسانہ نگاری کا آغاز داستانوی روایت سے انحراف کی صورت میں ہوا اور مثالیت پسندی اور تخلیقی رجحان کی جگہ حقیقت پسندانہ اور ارضی رجحان نے لے لی۔ لیکن کہانی کی اندرونی ہیئت اور اس کی فضا کی اساطیری بنیادیں اس قدر مضبوط تھیں کہ ایک عرصے تک کسی نہ کسی صورت میں مختصر افسانے میں اپنی موجودگی کا مظاہرہ کرتی رہیں۔

اردو کے جدید افسانے کے آغاز سے قبل ہی پریم چند کے ابتدائی دور کے افسانوں میں بھی اساطیری عنصر اور داستانوی فضا چھائی ہوئی ہے۔ سجاد حیدر یلدرم کے افسانوی سرمایے میں رومانوی تخّیل اور تحیّر و تجسّس کی کیفیات اساطیر کی گرفت کا پتہ دیتی ہیں۔ ان کے مشہور افسانوی مجموعے ’’خارستان وگلستان‘‘ کے کرداروں کو اسطور کے زاویے سے دیکھا جا سکتا ہے بعد میں آنے والے افسانہ نگاروں میں نیاز فتح پوری کا جھکاؤ اساطیر کی جانب تھا۔ ان کا مشہور افسانہ ’’کیوپڑ وسائیکی‘‘ اسطور سازی کے رجحان ہی کی ایک کڑی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کے افسانے کے بارے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ’’بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی ااہمیت ہے۔ اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچا دیو مالائی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے۔......واقعہ یہ ہے کہ دیو مالائی ڈھانچا پلاٹ کی معنوی فضا ساتھ ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔‘‘ ۳۸؎

بیدی کے افسانے ’متھن‘، ’گرہن‘، ’لاجونتی‘، ’اپنے دکھ مجھے دے دو‘ بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ممتاز شیریں نے بھی اپنے بعض افسانوں کی فضا بندی دیو مالائی عناصر سے کرنے کی کوشش کی ہے۔ قرۃ العین حیدر کا نام بھی اس سلسلے میں لیا جا سکتا ہے۔ ان کے متعدد افسانوں میں عورت کی ازلی و ابدی جلاوطنی کو اسطوری معنویت کے ساتھ پیش کرنے کا میلان ملتا ہے۔ اس سلسلے میں مہدی جعفر کا کہنا ہے کہ:

> ’’قرۃ العین حیدر کے یہاں تاریخیت ہے جس میں سے کہیں کہیں دیو مالائی درز کھل جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے تاریخی شعور کے فرش کے نیچے تہہ خانہ دیو مالائی سرحد سے جڑا ہوا ہے۔‘‘ ۳۹؎

انتظار حُسین کے بارے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کہتے ہیں کہ ’’...ان کی کہانیوں میں بودھ جاتکوں اور ہندوستانی دیو مالا کو پہلی بار اعلیٰ تخلیقی سطح پر استعمال کیا گیا ہے....انہوں نے بقائے انسانی سے متعلق سمیری، بابلی، سامی، اسلامی اور ہندوستانی تمام مذہبی اور اساطیری روایتوں کا معنیاتی جوہر تخلیقی طور پر کشید کیا۔ ان کے اکثر افسانوی مجموعوں خاص طور سے ’’آخری آدمی‘‘ کے افسانوں کو پیش نظر رکھا جا سکتا ہے۔‘‘ ۴۰؎

مختصراً ہم کہ سکتے ہیں کہ جدید افسانے میں اساطیر کی آمیزش کا رجحان خاصا توانا رہا ہے۔ جدید افسانے کی ایک خاص خوبی یہ ہے کہ اس میں اسطور بطور تلمیح ہی شامل نہیں ہوتی ہے بلکہ اس میں وہ اجزائے ترکیبی بھی ابھرتے ہیں

جن سے اساطیر مرتب ہوئی ہے۔ جدید دور سے قبل بعض دیو مالائی کہانیوں کو افسانے کا موضوع بنانے کا رجحان یقیناً موجود تھا، لیکن اساطیر کے حوالوں یا ان کے علامتی پیکروں کا جدید افسانے کی بُنت میں شامل ہو جانا ایک قابل ذکر واقعہ ہے جس سے جدید اردو افسانے کا تعلق عالمی افسانے سے قائم ہو گیا۔

☆☆☆☆

حوالاجات:

۱۔اردو افسانہ اور اساطیر، از ڈاکٹر قاضی عابد،ص:۱۶

۲۔شیخ غلام اینڈ سنز، لاہور۔۱۹۸۷ء بحوالہ اردو افسانہ اور اساطیر از قاضی عابد،ص:۲۰

۳۔بحوالہ؛ اردو افسانہ اور اساطیر از ڈاکٹر قاضی عابد،ص:۱۹

۴۔وزیر آغا، تخلیقی عمل ؛ص:۵۱، مکتبہ اردو زبان سرگودھا ۱۹۷۰ئس

۵۔عرش صدیقی، تکوین ؛ص:۲۲۔ اردو اکیڈمی لاہور، ۱۹۹۷ء

۶۔جامع اللغات، خواجہ عبدالحمید۔ اردو سائنس بورڈ لاہور ۱۹۸۹ء

۷۔بحوالہ اردو افسانہ اور اساطیر از قاضی عابد،ص:۲۷

۸۔بحوالہ اردو افسانہ اور اساطیر از قاضی عابد،ص:۲۸

۹۔بحوالہ اردو افسانہ اور اساطیر از قاضی عابد،ص:۱۲۱

۱۰۔رحمٰن مذنب، اسلام اور جادوگری؛ص:۱۷۷ مقبول اکیڈمی لاہور، ۱۹۹۰ء

۱۱۔بحوالہ اردو افسانہ اور اساطیر از قازی عابد،ص:۲۳

۱۲۔ڈاکٹر آرزو چوہدری، عالمی داستان؛ص:۱۶، عظیم اکیڈمی، لاہور ۱۹۲۵ء

۱۳۔بحوالہ؛ قاضی عابد، اردو افسانہ اور اساطیر۔ص:۲۴

۱۴۔شکیل الرحمٰن، اساطیر کے جمالیات؛ص:۱۷

۱۵۔بحوالہ اردو افسانہ اور اساطیر از قاضی عابد؛ص:۲۵

۱۶۔بحوالہ اردو افسانہ اور اساطیر از قاضی عابد؛ص:۲۷

۱۷۔بحوالہ قاضی عابد، اردو افسانہ اور اساطیر؛ص:۳۵

۱۸۔رشید ملک؛ انڈالوجی، اساطیر؛ مشمولہ فنون، لاہور شمارہ ۲۹ نومبر ۱۹۸۹؛ص:۲۹

۱۹۔ابن حنیف، دنیا کا قدیم ترین ادب؛ص:۵۱۲، بیکن بکس، ملتان ۱۹۸۷ء

۲۰۔قاضی عابد، اردو افسانہ اور اساطیر،ص:۴۰

۲۱۔اردو افسانہ اور اساطیر،ص:۴۱

۲۲۔اردو میں اساطیر شناسی کی روایت اور عرش صدیقی،ص:۲؛ بحوالہ خدا بخش لائبریری جرنل، پٹنہ۔ جون ۱۹۹۹

۲۳۔بحوالہ؛ قاضی عابد، اردو افسانہ اور اساطیر،ص:۶۰

۲۴۔قاضی عابد، اردو افسانہ اور اساطیر،ص:۹۶۸

۲۵۔انڈالوجی اوراساطیر؛مشمولہ فنون، لاہور،شمار۲۹،نومبر دسمبر ۱۹۸۹ء ص:۱۹

۲۶۔بحوالہ؛ قاضی عابد،اردوافسانہ اوراساطیر،ص:۳۷

۲۷۔بحوالہ؛ قاضی عابد،اردوافسانہ اوراساطیر،ص:۳۷

۲۸۔بحوالہ؛ قاضی عابد،اردوافسانہ اوراساطیر،ص:۳۸

۲۹۔ایضاً (ا۔بحوالہ؛ قاضی عابد،اردوافسانہ اوراساطیر،ص:۳۸)

۳۰۔بحوالہ؛ قاضی عابد،اردوافسانہ اوراساطیر،ص:۴۰

۳۱۔بحوالہ اردوافسانہ اوراساطیراز قاضی عابد،ص:۴۰

۳۲۔اردو کی نثری داستانیں؛ گیان چندجین،ص:۱۲۰

۳۳۔اردوافسانہ اوراساطیر قاضی عابد،ص:۷۰

۳۴۔بحولہ؛ قاضی عابد،اردوافسانہ اوراساطیر،ص:۷۰

۳۵۔قاضی عابد،اردوافسانہ اوراساطیر،ص:۷۰

۳۶۔اساطیراورتخلیقی ادب۔مشمولہ ھماری زبان (ہفتہ روزہ) شمار:۲۴،جلد:۴۷۔۲۲ جون ۱۹۸۸ء،انجمن ترقی اردو ہند، دہلی

۳۷۔جدیداردوافسانے کے رجحانات،ص:۴۲۶

۳۸۔ بیدی کے فن کی استعاراتی اوراساطیری جڑیں؛مشمولہ دیدہ ورنقادگوپی چند نارنگ،ص:۵۴۸

۳۹۔مہدی جعفر، نئے افسانے کا سلسلہ ءعمل،ص:۵۰

۴۰۔انتظارحسین کا فن،مشمولہ اردوافسانہ روایت اور مسائل،ص:۵۷۵۔۵۶۶

باب سوّم

تجرید، معنی و مفہوم، تعریف و توضیح

۱۔ تجرید یا تجریدیت کی مختلف تعریفیں اور نظریات

۲۔ تجریدی موسیقی و مصوری

۳۔ تجرید اور علامت میں فرق

۴۔ تجرید اور دیگر ادبی عناصر

۵۔ تجریدیت اور مختصر افسانہ

اردو میں افسانہ بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں منظر عام پر آیا۔اس وقت سے لے کر 1955ء تک اس میں کئی نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔تاہم ترقی پسند تحریک کے خاتمے کے بعد جو انقلاب آیا،اُس نے اردو افسانے کی تعریف ہی کو بدل کر رکھ دیا۔بالفاظِ دیگر جدیدیت کے آغاز نے بڑی حد تک اس کی شناخت ہی کو ختم کر دیا۔افسانے کی بدلی ہوئی اسی شکل کو ہم تجریدی افسانے کے نام سے جانتے ہیں۔

ایک تخلیق کار اپنی زندگی کے جن تجربات سے متاثر ہوتا ہے اور جنہیں وہ اپنی وہ تخلیقات میں پیش کرنا چاہتا ہے، وہ اس کے ذہن و دل میں تجرید کی شکل میں ہوتے ہیں۔تجریدی حالت ایک ایسی سیال حالت کا نام ہے جس کی کوئی ہیئت نہیں ہوتی۔خیال واحساس کی اسی خام حالت کو لفظوں اور رنگوں کے سانچے میں ڈھال کر بیان کرنے کا نام تجریدیت یا تجریدی آرٹ ہے۔دیگر اصطلاحات اور اصناف نظم ونثر کی طرح تجریدیت اور تجریدی افسانے کی بھی اپنی کچھ خصوصیات ہیں جن سے اس کی شناخت قائم ہوتی ہے۔تجریدیت اور تجریدی افسانے کو پوری طرح سمجھنے کے لیے میں نے اس باب کو بھی پانچ ذیلی ابواب میں تقسیم کیا ہے۔جن کی تفصیل درجہ ذیل الگ الگ ہے:

ا۔تجرید یا تجریدیت کی مختلف تعریفیں اور نظریات

کسی خیال یا جذبے کی بے تصویری شکل تجرید ہے۔اردو کی مختلف لغات میں تجرید اور تجریدی آرٹ کی مختلف تعریفیں ملتے ہیں:

☆فیروز الغات میں تجرید کے معنی ’برہنگی‘،عریانی،تنہائی،خلوت،ایک چیز کو دوسرے چیز سے جدا کرنا۔
علم بیان کی ایک صفت جس میں زوائد کو دور کر کے صرف ایک معنی سے غرض رکھتے ہیں۔تجرید کا ہی جمع ’تجریدیت‘ ہے۔اور تجریدی کے معنیٰ ’پے چیدہ‘ کے دے گئے ہیں۔

☆لغات ابجد شماری میں تجرید کے معنیٰ ’خیال یا قیاس‘ بتائے گئے ہیں۔

☆فیروز الغات میں ہی تجریدی آرٹ یا فن کی یہ تعریف ملتی ہے:

> ’’جدید مصوری اور مجسمہ سازی جس میں مصور اقلیدسی شکلوں اور دوسری علامتوں کے ذریعے اظہار خیال کرتا ہے۔‘‘

☆علمی اردو لغت میں ’تجریدی فن‘ کی جو مختصر تعریف دی گئی ہے وہ اس طرح ہے:

> ’’مصوری اور سنگ تراشی کا وہ انداز جس میں فنکار اقلیدسی اشکال اور علامات کے ذریعہ اظہار خیال کرتا ہے۔‘‘

انگریزی میں تجرید کے لیے Abstract لفظ استعمال ہوتا ہے جس کے معنی ذہنی یا خیالی کے ہیں۔(اجنتا اسٹینڈرڈ ڈکشنری)
لفظ Abstract لاطینی لفظ Abstraction سے مشتق ہے اس کے کئی معنی ہیں جن میں ’جدا کرنا اور خارج کرنا

بھی' ہیں۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے Abstract کے معنی خلاصہ، مجمل اور Conceret کی ضد کہا ہے۔ اس کا ایک مطلب یہ بیان کیا ہے کہ اشخاص یا اشیاء سے متعلق عام بیان کو تجرید یا Abstract کہتے ہیں۔ علاوہ ازیں اشیاء کی صفت یا کیفیت مثلاً حسن، دولتمم ایمانداری، وغیرہ تجریدی بیان ہیں۔ (فرہنگ ادبی اصطلاحات؛ ص:۱)

☆The Standard Urdu English Dictionary؛ میں

Abstract؛ منتزع وہ شئے جو مادّے، مثال یا دستور سے علحیدہ ہو، مجرد غیر مقرون (۲) ذہنی، خیالی (عمل کی ز د) (۳) دقیق، باریک، پیچیدہ، نازک، مشکل۔ (مولوی عبدالحق؛ ص:۶)

☆ اربعہ جامع اردو لغت؛ مرتب سعید اے شیخ؛ میں

تجرید = اسم مونث ومصور (۱) عریانی (۲) تنہائی (۳) علحیدگی (۴) علم بیان کی ایک صنعت بھی ہے جس میں زوائد کو چھوڑ کر صرف ایک معنی سے غرض رکھتے ہیں۔ (ص:۳۲۷)

Educational's Advanced 21century Dictionary By Bashir Ahmad Qureshi☆

Abstrat:

Opposite to what is concrete؛ ذہنی، خیالی، مجرد، تجریدی۔

☆ تجریدیت کے لیے Abstractionism لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری میں اس لفظ کے درج ذیل معنے دیے گئے ہیں (۱) تجریدی آرٹ کے اصول یا ان کی پیروی کرنا۔ (۲) تجریدی تصورات کی طرف رجحان یا ان سے دلچسپی والا فکری حلقہ اور اس پر عمل پیرا ہونے والا تجرید کا وغیرہ۔

پروفیسر کلیم الدین Abstract یا Abstraction کے معنی یہ لکھتے ہیں کہ ''کسی کل کو اس کے مادے اور مواقعات سے علاحدہ کرنے کو Abstraction کہتے ہیں۔ مثال یہ دی کہ شکر، شہد اور شربت کہ ان کی اصلی صفت میں شیرینی کہ اس کے مادے سے الگ کر دیا جائے تو Abstractionism کہلائے گا۔ (فرہنگ ادبی اصطلاحات؛ ص:۲)

اردو انگریزی الفاظ کے ان معنوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تجرید یا تجریدیت کے لغوی معنی خیالی، قیاسی یا برہنگی کے ہیں۔ فنکار کا وہ برہنہ خیال جسے ابھی لفظوں کا لباس نہیں پہنایا گیا ہے۔ یا تجریدیت فن کا وہ اوّلین خیالی صورت ہوتی ہے جس کی ابھی صورت گری نہیں کی گئی ہے۔

☆ فرہنگ مذکور میں پروفیسر عتیق اللہ کے مطابق:

''تجریدی فنکاروں کے نزدیک رنگ خود ہیئت ہے نہ کہ کسی ہیئت میں ڈھلتا یا کسی ہیئت کو بناتا ہے کیوں کہ رنگ خود ہیئت ہے نہ کہ کسی ہیئت میں ڈھلتا یا کسی ہیئت کو بناتا ہے کیوں کہ رنگ میں ان کا موضوع ہے۔''

(فرہن مذکور؛ ص:۳۲)

☆ فرہنگ ادبیات میں سلیم شہزاد نے تجریدی فن کے جو معنی بتائے ہیں وہ اس طرح ہیں:

''لایعنی فن جس میں خیلا کی مختلف اکائیوں کو کسی ارتباط کے بغیر پیش کیا جاتا ہے۔'' (فرہنگ ادبیات؛ص:۲۱۵)

وہ مذید لکھتے ہیں:

''تجرید یعنی بے معنویت اور بے ربطی کا حامل اظہار'' (فرہنگ ادبیات؛ص:۲۱۵)

چنانچہ تجرید فن کی وہ اوّلین شکل سمجھی جائے گی جو ابھی اپنی اظہاری کیفیت سے پایۂ تکمیل کو نہیں پہنچی ہے۔

فرہنگ ادبیات میں ہی سلیم شہزاد نے تجریدی یا تجرباتی افسانہ کے لیے جو اصطلاحی معنی اور اس کی تاریخ بیان کی ہے وہ اس طرح ہے:

''اردو میں تجرباتی افسانہ پریم چند کے افسانے کی روایت سے انحراف کا افسانہ ہے جو پلاٹ، کردار، منظر نگاری اور وحدت ثلاثہ وغیرہ کے لوازم کے ساتھ لکھا جاتا ہے۔اس افسانے میں ان لوازم کے استعمال سے یکسر انکار یا ان کی بے ترتیبی منٹو کے افسانے ''پھندے'' میں پہلی بار نظر آتی ہے جو تجرباتی افسانے کا نقطۂ آغاز ہے۔اس کے بعد کرشن چندر کا ''غالیچہ'' سجاد ظہیر کا ''نیند نہیں آتی'' عزیز احمد کا ''مدن سینا اور صدیاں'' اور قراۃ العین حیدر کا ''پرواز کے بعد'' وغیرہ افسانے تجرباتی افسانے کے پیش رو بن جاتے ہیں جس میں آواں گارد کی شدت پسندی نمایاں ہے۔اس کے نتیجے میں تجرباتی افسانہ ابہام و تجرید کو اپناتا اور مظاہراتی طریقِ کار سے یعنی زاویوں، دائروں اور خاکوں کے ذریعے افسانوی اظہار کرتا ہے۔''[۱]

احمد ندیم قاسمی نے تجرید کے بارے میں اپنے خیالات اس طرح بیان کیے ہیں:

''حقیقت کو فنی حقیقت میں بدلنے کے لیے فنکار کو جن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ان ہی کا دوسرا نام تجرید ہے اور تجرید کس فن میں نہیں ہے؟ مصوری اور شاعری کے علاوہ موسیقی، رقص سنگتراشی بھی تجرید ہی کی وجہ سے فنون میں شامل ہیں۔''[۲]

عبلا حدشاد احمد ندین قاسمی کے اس بیان کی مخالفت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''میرے خیال میں احمد ندیم قاسمی تخیل Imagination کی ہر کسی کی کارفرمائی کو تجرید سمجھتے ہیں۔حالانکہ تجرید نگاری کے مخالفین بھی ایسا نہیں سمجھتے اور مبلغین بھی۔''[۳]

ہربرٹ ریڈ کا کہنا ہے کہ ہر فن کی شروعات تجرید ہی سے ہوتی ہے۔لیکن عبدالاحد شاد اس نظریہ سے اختلاف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ کوئی بھی فن پارہ سراسر غیر تجریدی ہوتا ہے اور کہتے ہیں کہ ہربرٹ ریڈ نے یہ ثابت ہی نہیں کیا کہ ہر فن کیوں کر تجریدی ہوتا ہے اور وہ فن اور تجربہ نگاری سے کیا مراد لیتے ہیں۔تجرید نگاری کی اہمیت پر عبدالاحد شاد نے جو مضمون لکھا ہے اس میں انھوں نے ہربرٹ ریڈ پر یہ سوال اٹھایا ہے کہ وہ فن کو بنیادی طور پر کیوں تجرید مانتے ہیں۔پھر کہتے ہیں کہ جب فنکار صرف اپنا احساس ہی بیان کرتا ہے تو کیا وہ فطرت سے الگ ہو کر ایسا سوچ سکتا ہے؟

جب تجرید کو ہم خیالی یا قیاسی کے معنی میں لیتے ہیں تو تجرید صرف انسانی ذہن کی سوچ یا پھر اس کا احساس ہوتا ہے جب تک وہ ذہن میں ہے اس کی کوئی شکل نہیں ہوتی۔اسی احساس کو فنکار اپنے فن پارے میں تنکلیق کرتا ہے تو

ہوسکتا ہے کہ وہ اس میں اپنا شعور شامل کردے چوں کہ انسان کی فطرت ہوتی ہے وہ اپنے آپ کو جیسا کہ وہ ہے پیش نہیں کرپاتا۔ یہیں پر وہ فطرت سے جڑ جاتا ہے اور وہ فن پارے کی مکمل تجریدی شکل کو ظاہر نہیں کر پایا۔ ورنہ ہر فن کی بنیاد تو تجرید ہی سے ہوتی ہے۔

آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے اس کو فن میں جیسا کہ وہ ہیو بہو بیان نہیں کرسکتی۔ پہلے اس چیز کے بارے میں سماج کی کیا رائے ہے یہ دیکھنے کے بعد وہ اس نظریہ کے تعلق سے اپنی ایک رائے قائم کرتا ہے پھر اس پر ایک مخصوص اندازِ بیان کے ذریعہ اظہار خیال کرتا ہے۔ تو یہاں فن کار کی سوچ میں ایک ترتیب ہوتی ہے۔ اگر فن کار جیسا کہ اس کی آنکھ دیکھتی ہے اس کو بنا سوچے سمجھے صرف اپنے خیالات کا اظہار کرتا جارہا ہے تو اس میں کوئی ترتیب نہیں ہوتی۔ یہاں اس بے ترتیبی سے جو ہیئت بنتی ہے اسی کو ''تجرید'' کا نام دیا جاتا ہے۔ انور سدید نے بھی تجرید کو تجسیم کی الٹ بتایا ہے وہ کہتے ہیں:

''تجرید تجسیم کی الٹ ہے۔ یہ ایک ایسا ہیولیٰ ہے جس میں جسم سایوں اور پرچھایوں میں ڈھل جاتا ہے اور اس کی بیشتر انفرادی جزئیات نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہیں۔''[4]

مرزا حامد تجرید کے بارے میں لکھتے ہیں:

''تجرید CUBISM سے آگے کا قدم ہے اس میں فطرت سے رابطہ توڑ دیا گیا۔ اب آنکھ کی جگہ چہرے پر نہیں رہی وہ بدن کے کسی حساس حصے پر اُگ سکتی ہے۔''[5]

تجرید کے بانی مصور موؔنے کا یہ مختصر بیان تجرید کو واضح کر دیتا ہے:

''تخلیق کار کا مقصد تشریح کرنا نہیں بلکہ محض اشیاء کے آہنگ سے مسرت حاصل کرنا ہے۔''[6]

جمیل اختر محبی نے لکھا ہے:

''تجریدیت درحقیقت آرٹ کی اصطلاح ہے، تجریدی آرٹسٹ تصویر کی کمپوزیشن میں خطوط کی ہمواری اور منطقیت پر زیادہ دھیان نہیں دیتے بلکہ آڑی ترچھی لکیروں کے توسط سے تاثر کی تخلیق کرتے نظر آتے ہیں۔ اس طرح افسانے میں جہاں آرٹ کے پہلو نمایاں ہوں گے ان کا تعلق تجریدیت سے ہوگا۔''[7]

محمود خان تجریدیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''تجریدیت ایک مشکل اور نازک فن ہے۔ بعض افسانہ نگاروں نے دیکھا دیکھی فیشن کے طور پر بعض دور از کار اور خالص نجی اشارے استعمال کیے تو افسانہ ابہام کا شکار ہو گیا اور کبھی کبھی چیستاں بن گیا۔ آڑھی ترچھی لکیروں اور قوسوں کے استعمال سے مزید الجھنیں پیدا ہوگئیں۔ سائنسی خاکوں اور ریاضیاتی اصطلاحوں نے اسے اور بھی پیچیدہ اور ناقابل فہم بنا دیا۔''[8]

تجریدیت میں پیچیدگی کی وجہ آڑی ترچھی لکیریں، سائنسی خاکے اور ریاضیاتی اصطلاحیں وغیرہ ہیں۔

تجرید میں فطرت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ یہ فطرت سے الگ ہوتی ہے۔ فطرت میں ایک جسم کے لیے ایک سر، دو ہاتھ، دو پیر، دو آنکھیں، ایک ناک کی ضرورت ہوتی ہے لیکن تجرید میں ایسا بالکل نہیں ہوتا بلکہ اس میں جسم کے

لیے ضروری نہیں کہ یہی سب کچھ ہو۔ یہاں پر ایک جسم کے لیے ایک ہاتھ، ایک پیر، دو ناک اور ایک آنکھ اور وہ بھی چہرے پے نہیں بلکہ سر پے ہو سکتی۔ فطرت میں ان کی ایک مخصوص جگہ ہوتی ہے لیکن تجرید میں ایسا نہیں ہوتا۔

یہ ایک ایسا اظہار ہے جس میں ایک ہی وقت کئی خیالات کا بیان کیا جاتا ہے۔ فنکار کا کوئی بھی خیال مکمل اور واضح طور پر سامنے نہیں آتا۔ یعنی ایسے فن پارے کی ترسیل راست طور پر نہیں ہوتی۔ یہ تمام تاثرات جن کا اظہار فنکار کرتا ہے یہ اس وقت فنکار کے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں جب اس فن پارے کا تصور اس کے ذہن میں پہلی بار آتا ہے۔

غیر تجریدی عمل میں فنکار کا تعلق خارجی دنیا سے ہوتا ہے۔ اس میں ہر بات سوچ سمجھ کر عقل سے کام لیتے ہوئے کی جاتے ہے۔ تجریدی عمل میں اس کے برعکس فنکار کی داخلی سوچ کا بیان ہوتا ہے۔ یہاں فنکار عقل کو بیچ مین لائے بغیر جو اس کے داخلی احساسات ہوتے ہیں ان کا بیان کرتا ہے ایسا کرتے وقت وہ یہ بھول جاتا ہے کہ جو فن پارہ وہ تخلیق کر رہا ہوتا ہے وہ قارئین پر کیا اثر ڈال سکتا ہے۔

کامیاب تجریدی فن پارہ تخلیق کرنے کے لیے فنکار کو کافی جدو جہد کرنی پڑتی ہے اسی لیے کہا جاتا ہے کہ صرف بڑا فنکار ہی تجرید سے انصاف کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے۔ انور سدید کا کہنا ہے:

''کامیاب تجریدنگاری کے لیے محنت اور ریاضی زیادہ کرنا پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے
کہ صرف بڑا فنکار ہی تجرید میں کامیاب تخلیق پیش کر سکتا ہے۔''[9]

ان تمام لغعات کی تعریفوں اور اقتباسات کو مختصر رکھتے ہوئے ہم منجلہ طور یہ لکھ سکتے ہیں کہ تجرید وہ خیال ہے جو فنکار کے ذہن میں فن پارہ تخلیق ہونے سے پہلے ابھرتا ہے، جس کی نہ کوئی شکل ہوتی ہے اور نہ کوئی صورت ہوتی اور نہ ہی کوئی رنگت۔ جو لفظوں کی ترتیب سے بھی عاری ہوتا ہے۔ یہ فنی حقیقت سے پہلے کی حقیقت ہوتی ہے جو صرف فنکار کے ذہن تک محدود رہتی ہے۔ اس حقیقت کو رنگوں میں یا پھر لفظوں میں ظاہر کیا جاتا ہے تو جو فن پارہ وجود میں آتا ہے وہ تجریدی فن پارہ کہلاتا ہے۔

۲۔ تجریدی موسیقی و مصوری

انسانی زندگی میں موسیقی کو کافی اہمیت ہے۔ موسیقی کئی قسم کی ہوتی ہے۔ اس کو سننے کے لیے کسی طرح کی کوئی شرط نہیں ہوتی۔ ایسے لوگ بھی اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جنہیں موسیقی کے رموز سمجھ میں نہیں آتے۔ البتہ وہ لوگ موسیقی کو زیادہ پسند کرتے ہیں جن کو اس کی سمجھ ہوتی ہے۔

ادب و ثقافت کی طرح موسیقی بھی یورپی موسیقی سے متاثر ہوئی۔ اگرچہ ہندوستان میں موسیقی کی روایت بہت قدیم رہی ہے لیکن جب یورپ میں موسیقی نے زیادہ ترقی کر لی تو اس کا اثر ہندوستانی موسیقی پر پڑنے لگا۔ یہاں بھی موسیقی کے میدان میں طرح طرح کے تجربات ہونے لگے۔ انہیں تجربات کا ایک حصہ ''تجریدی موسیقی'' بھی ہے۔

موسیقی کو سننے سے انسانی جسم میں حرکت، مسّرت اور تازگی آجاتی ہے۔ اسی لیے ہر خوشی کے موقعے پر لوگ

موسیقی سننا پسند کرتے ہیں۔لیکن تجریدی موسیقی کو سننے سے خون میں حرکت اور تازگی نہیں آتے کیوں کہ اس میں جذبات کا برملا اظہار نہیں ہوتا۔اس طرح کی موسیقی 'فن برئے فن' کی مثال ہوتی ہے۔ پروفیسر حمید احمد خان تجریدی موسیقی پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''یہاں بھی فن کی تکنیک کا بھونڈا، بے معنی اور بے مقصد مظاہرہ ہوتا ہے۔اس قسم کی موسیقی رگوں میں خون کو حرکت میں لاتی کیوں کہ جذبے سے عاری اور محض فنی چابک دستی پر مبنی ہوتی ہے۔''۱۰

تجریدی موسیقی بے معنی آوازوں کا مجموعہ ہوتی ہے جس کا نہ کوئی مقصد ہوتا ہے اور نہ ہی سمجھ میں آتی ہے۔تاہم ایسی موسیقی کا استعمال موجودہ دور میں عام ہو چکا ہے اور اس کی مقبولیت بھی بڑھ رہی ہے۔

موسیقی میں تجریدی تکنیک کو کامیاب طریقے سے استعمال کیا جاتا ہے کیوں کہ اس میں سمجھ میں آنے یا نا آنے کی پابندی نہیں لگائی جاتی۔ یہاں صرف احساس کافی ہے جب کہ دوسرے فنون میں تجریدیت پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ سمجھ میں نہیں آتی جیسے مصوری اور ادب میں تجریدیت کو سمجھنا دشوار ہوتا ہے۔

مصوری میں آنکھ سے کام لیا جاتا ہے اور ادب میں دل و دماغ سے جب کہ موسیقی میں صرف محسوس کیا جاتا ہے۔مشتاق احمد نوری نے کچھ اس طرح کے خیالات کا اظہار کیا ہے:

''موسیقی کے لیے سمجھ میں آنے کی شرط کبھی بھی نہیں لگائی جاسکتی۔موسیقی کے لیے صرف احساس کافی ہے اور ادب میں احساس کے ساتھ ادراک، ابلاغ، ترسیل اور تفہیم سبھی کچھ ضروری ہے۔''۱۱

'تجریدیت' موسیقی میں زیادہ کامیاب ہے اس کا اظہار انور سدید نے بھی اپنے خیالات میں اس طرح کیا ہے:

''فنون کی آخری زقند بس اس تجریدیت کو چھو لینے کی حد ہے اور وہی تخلیق اعلیٰ وارفع قرار پاتی ہے جو کسی نہ کسی حد تک عظیم قوت کے اس پہلو کو جو تجریدیت کا حامل ہے مس کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔شاعر اور مصوری اس عمل میں محض ایک حد تک مگر موسیقی نسبتاً زیادہ کامیاب ہے۔''۱۲

تجرید کا استعمال موسیقی میں پہلے کیا گیا بعد میں مجسمہ سازی اور مصوری نے اس کو اپنایا۔موسیقی چوں کہ زیادہ لوگ نہیں سمجھتے اس لیے اس رجحان کا موسیقی میں شامل ہونے کا پتہ بہت بعد میں چلا۔ یہاں صرف احساس کو اہمیت دی جاتی ہے اور اپنے احساسات کو سمجھنے کا ہنر بہت بہت کم لوگ جانتے ہیں۔اس لیے 'تجرید موسیقی' کو بھی لوگ نہیں سمجھ پائے۔ انور سدید نے بھی اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ مصوری سے بھی پہلے تجرید موسیقی میں شامل ہو چکی تھی وہ لکھتے ہیں:

''مصوری نے بھی موسیقی کے تتبع میں تجریدیت کو اپنانے کی کوشش کی ہے لیکن چوں کہ موسیقی، شاعری اور مصوری تینوں کسی نہ کسی حد تک آواز، صورت اور رنگ سے منسلک ہیں اس لیے بقول جان کینڈل وہ پوری طرح Non-Representational قرار نہیں پاسکتیں۔ بایں ہمہ اس میں بھی کوئی کلام نہیں ہے کہ موسیقی کے مقابلے میں مصوری اور شاعری زیادہ Representational ہیں۔لہذا کم تجریدی ہیں۔''۱۳

تجرید موسیقی کی وجہ سے اس میدان میں کافی تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں لیکن پھر بھی یہاں اس نے اپنی ایک اہم جگہ بنالی ہے اور آج بھی وہ موسیقی میں زندہ ہے۔

ب۔ تجریدی مصوری

مصوری لکیروں اور رنگوں کی زبان ہے۔ اس میں لفظوں کے بجائے رنگوں میں فنکار اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ مصوری میں استعمال ہونے والا ہر رنگ اپنے ایک مخصوص علامتی معنی رکھتا ہے۔ ہر مصور کی تصویروں میں منفرد انداز ہوتا ہے۔ جو اس کی ہر ایک تصویر میں نظر آتا ہے۔ یہی انداز مصور کی پہچان بنتا ہے۔ جیسے کسی کے موضوعات الگ ہوتے ہیں، کسی کی مصوری کا حدف صرف عورت ہوتی تو کسی کے قدرتی مناظر، کوئی آبادی تو کوئی ویرانے کی تصویر کشی کرتا تو کسے کے رنگوں کا انتخاب منفرد ہوتا ہے۔ یہی سب چیزیں ان فنکاروں کو ایک دوسرے سے مختلف بناتی ہیں۔

قدیم زمانے میں مصوری کو کافی اہمیت دی جاتی تھی کیوں کہ کیمرے کی ایجاد نہیں ہوئی تھی۔ جب ایجاد ہوئی تو لوگوں کی دلچسپی مصوری سے کم ہونے لگی۔ کیمرے کی ایجاد ہی کی وجہ سے مصوری کے میدان میں نئے نئے رجحانات شامل ہوئے، جس میں ایک رجحان تجریدیت (Abstractionism) بھی شامل تھی۔

تجریدیت یورپ کے اہم رجحانات میں سے ایک ہے۔ یہ رجحان دوسری جنگِ عظیم کے بعد امریکہ کے شہر نیویارک میں پروان چڑھا لیکن اس کی جڑیں اس سے پہلے پیرس میں ملتی ہیں۔ تجریدی اظہار کی اصطلاح امریکن آرٹ میں 1946ء میں سب سے پہلے Robert Coates نے استعمال کی۔

1940ء کے دہے میں امریکہ کے شہر نیویارک میں تجریدی اظہاریت Abstract Expressionism کو شاندار کامیابی حاصل ہوئی۔ اس رجحان کو آگے بڑھانے میں جن فنکاروں نے اہم رول ادا کیا ان میں Henri Matissee, Piscasso, Joanmiro, Hans Hofmann(jarmany), John D Graham (Russia) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

John D Graham جو مشہور روسی مصور تھا۔ اس کی تجریدی مصوری کا اثر جن مصوروں کے پاس ملتا ہے ان کے نام اس طرح ہیں۔ Arshil Gorky, Kooing Pollock وغیرہ۔

ہنس ہاف مین ایک مصور ہونے کے باوجود ایک استاد کا کام انجام دے رہا تھا۔ وہ ایک تو مصوری سکھانے کا کام انجام دیتا تھا ہی ساتھ دوسروں کی بنائی ہوئی تصویروں کو بھی درست کرتا تھا۔ اس کی یہ کوشش تجریدی مصوری کی کامیابی کے لیے موثر ثابت ہوئیں۔

Jackson Pollock تجریدی مصوری کا مشہور و معروف مصور ہے۔ اس نے تجریدی مصوری کے روایتی فن اور تکنیک سے انحراف کرتے ہوئے کچھ جدید طریقوں پر عمل کیا اور ساتھ ہی اپنے ہمعصروں کو بھی اسی راہ پر چلنے کا مشورہ دیا۔ Pollock کی تجریدی مصوری کا طریقہ اس طرح تھا کہ:

"The placing of unstrctched raw canvas on the floor where it could be attacked from all four sides using artist materials and indutrial materials, linear skeins of paint dripped and thrown, drawing, staining brushing, insagery and non-imagery."(14)

Pollock نے تجریدی مصوری بنانے کے لیے جس طریقے کا استعمال کیا ہے اس میں کینواس کو زمین پر رکھ کر اس پر رنگوں کو چاروں سمتوں سے پھینکا جاتا جس سے آڑی ترچھی لکیریں بنتیں اور یہ تصویر جس میں کوئی عکس نظر نہیں آتا یہ صرف داغوں اور دھبوں کا مجموعہ کہلاتی۔ Pollock کے اس طریقے سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ اس وقت مصوری کے میدان میں کس طرح جدید طریقوں پر عمل کیا جاتا تھا اور ان پر کتنی محنت صرف کی جاتی حالانکہ اس تصویر میں کوئی عکس نہیں ہوتا تھا۔

مصوری میں تجریدی رجحان شامل ہونے کے کئی وجوحات تھیں۔ ایک وجہ تو یہ تھی کہ مصور روایتی انداز سے اکتا چکے تھے اور ان کے پاس اپنی پہچان بنانے کا اس سے مختلف کوئی وسیلہ نہ تھا۔

تجریدی رجحان کا مصوری میں جگہ پانے کا ایک سبب یہ بھی تھا کی کیمرے کی ایجاد نے مصوری کی اہمیت کم کر دی تھی اور لوگ اس پر کم توجہ دینے لگے تھے تو مصوروں نے سوچا کیوں نہ مصوری میں بھی نئے تجربوں کو شامل کیا جائے۔ گو ہر مصور اپنی پہچان بنانے کے لیے مصوری میں نئے نئے طریقوں کو اپنا رہا تھا۔ ان ہی تبدیلیوں کے نتیجہ میں 'تجریدی مصوری' نے اپنا ایک مقام بنالیا جس میں مصوری نے فطرت کو پوری طرح ختم کر دیا۔

عموماً تجریدی مصوری بے ترتیب ہوتی ہے۔ بعض مصوروں کا کہنا ہے کہ تمام کائنات بے ترتیب ہے۔ اسی لیے وہ اپنی تصویروں میں بے ترتیبی کا مظاہرہ کر رہے ہیں۔ ان کا مانا ہے اگر ہر چیز میں ترتیب دے دی جائے تو وہ روایتی انداز کے مطابق ہوگی اور یہ مصور روایت سے ہٹ کر کچھ کرنا چاہتے ہیں اور ایسا کچھ ضروری بھی نہیں ہے کہ ہر کوئی روایت ہی کو اپنا کر کام انجام دے۔

تجریدی مصوریوں کا کہنا ہے کہ اگر تجریدی مصوری کو سمجھنا ہو تا تجریدی ہونا ضروری ہے۔ ورنہ یہ تصویریں عام لوگوں کی سمجھ میں نہیں آسکتیں۔ ہوسکتا ہے تجریدی مصوروں کی اس شرط نے تجریدی مصوری کی شہرت میں کمی کر دی ہو۔ اگر تجریدی فنکار اپنے فن کو سمجھاتے اور ان تصویروں کو سمجھنے میں لوگوں کی مدد کرتے تو ممکن تھا کہ یہ تصویریں بھی لوگ پسند کرتے اور ایسے فنکاروں کی بھی حوصلہ افزائی ہوتی۔

جب تجریدی مصوروں پر قارئین سوال کرتے ہیں تو نقاد یہ کہہ کر ٹال دیتے ہیں کہ کچھ ایسے مصور جو تجریدی مصوری کے فن سے پوری طرح واقف نہیں ہوتے وہ اس طرح بے معنی تصویریں بناتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی نے ایک

سوال تجریدی مصوری کے اساتذہ سے یہ کیا ہے:

''صورت حال اگر واقعی یہی ہے تو تجرید کے اساتذہ یہ بھی تو سمجھائیں کہ ان کی تصویروں اور 'بوالہوسوں' کی تصویروں میں حد امتیاز کیا ہے اور ایک نوجوان نے محض آڑے سیدھے خطوط کھینچ کر تجرید پر حملہ کیا ہے تو خود آپ کے آڑے سیدھے خطوط کیا کہہ رہے ہیں اور اگر کچھ کہہ رہے ہیں تو چالاکی سے کیوں کہتے ہیں خوبصورتی سے کیوں نہیں کہتے؟''[۱۵]

عوام کو تجریدی مصوری سے فنکاروں نے بے دخل کر دیا ہے کیوں کہ یہاں صرف فنکاروں کا ذہن کام کرتا ہے اور وہ جو محسوس کرتے ہیں اسی کا اظہار اپنے فن میں کرتے ہیں۔ عوام چوں کہ حقیقت کو دیکھنا پسند کرتے ہیں اور تجریدی مصوری میں حقیقت سے پہلے کی حقیقت کو بیان کیا جاتا ہے۔ اس لیے عوام کو تجریدی آرٹ پسند نہیں آتا۔ تجریدی مصوروں پر احمد ندیم قاسمی نے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا ہے:

'''لوگ' تجریدی مصوروں کے دائرے میں سے قطعی طور پر خارج کیے جا چکے ہیں کیوں کہ مصور کے ذہن سے 'عوام' کے اخراج ہی سے تو تجرید پیدا ہوتی ہے جو تجریدی مصور آج بھی فن کی 'پاپولر اپیل' کی اہمیت کے قائل ہیں۔ انہیں معلوم ہونا چاہئے کہ اس صورت میں وہ تجریدی نہیں رہتے، زیادہ سے زیادہ انہیں نیم تجریدی کہا جا سکتا ہے۔''[۱۶]

تجریدی مصور مکمل تجریدی مصور نہیں بلکہ نیم تجریدی ہوتے ہیں۔ اگر اس بیان کو سچ مان لیا جائے تو ہر تجریدی فنکار نیم تجریدی مصور کہلائے گا۔ مکمل تجریدی تصویر بنانے کے لیے فنکار کو اپنے ذہنی خیالات پر قابو رکھنا ہوگا اور فنکار کو یہ کوشش کرنی چاہئے کہ وہ خیال میں شعور کی مداخلت پر نظر رکھے ایسا کرنا بہت مشکل ہوتا ہے کیوں کہ خیالات پر قابو پانا مشکل ہی نہیں کبھی کبھی ناممکن سا لگتا ہے۔

تجریدی مصوری میں زندگی کا بیان بالکل نہیں ہوتا۔ کیوں کہ یہاں زندہ شکلیں نہیں بنائی جاتیں، جہاں زندگی کا ہی بیان نہ ہو وہاں عوام اپنے آپ کو اس آرٹ سے کیسے قربت محسوس کریں گے۔ یہاں تو صرف فنکار کے تصورات نظر آتے ہیں۔ اگر تجریدی مصور صرف اپنے ذاتی تصورات کا بیان کرتے ہیں تو یہ اپنے تصویروں کی نمائش کس لیے کرتے ہیں؟ جب عوام ان تصویروں میں نہیں ہے تو وہ ان تصویروں کو کیوں دیکھے؟

آرٹ کونسل تجریدی مصوری اور تجریدی موسیقی جیسے تجربات پر روک لگانے سے قاصر ہیں۔ وہ ان تجربات کے خلاف کوئی کارروائی نہیں کر سکتیں، کیوں کہ تجریدی ہونے سے کوئی آرٹ برا نہیں ہو جاتا۔ فنکار کا ذہنی تجربہ بھی ایک اہم چیز ہے۔ جدید مصور خطوط، توازن، مواد اور رنگوں کے ذریعے علامتوں کو پیش کرتا ہے۔

تصویر ایک زبان ہے۔ اور ایک تصویر ہزار لفظوں سے بہتر ہوتی ہے۔ جب تصویر یہ شرطیں پوری نہ کر سکے تو تصویر کو کیا سمجھنا چاہیے۔ تصویر اگر بے معنی اور بے مقصد ہوگی تو ایسی تصویروں کی اہمیت کیا ہوگی۔ سید عبداللہ نے ایسی تصویروں کے بارے میں لکھا ہے:

''میں حقیقت نگاری کے مسلک کی کمزوریوں سے آگاہ ہوں مگر مجھے یہ عجیب معلوم ہوتا ہے کہ اس مسلک سے ناراض ہوکر کوئی شخص یا گروہ انسان کو اس طرح پیش کرے کہ وہ چھپکلی معلوم ہو یا صابن کی ٹکیا نظر آئے۔ یہ فن نہیں مضحکہ خیز حرکت ہے یہ ''کانونیت'' بھی نہیں بدوضعی بھی ہے۔''۱۷

قاضی عبدالقادر بھی تجریدی مصوری پر اپنے منفی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''یہ غیر معقول والا یعنی ہے اور یہ سارا عمل تضیع اوقات ہے اور اس سے یہ نتیجہ نکالا جاتا ہے کہ یہ مصوری سماجی قدر و اہمیت کی حامل نہیں۔ یہ تصویریں ضائع کرنے کے ہی لائق ہیں اور جو ایسی تصویریں بناتے ہیں اگر قابل گردن زدنی نہ بھی ہو تو کم از کم ان کی کوشش قطعی نا قابل ستائش ضروری ہیں۔''۱۸

تجریدی مصوری اور اس کی اہمیت سے لگ چاہئے جتنی بھی مخالفت کرلیں لیکن اب یہ مصوری کے میدان کا ایک اہم حصہ ہے۔

مصوری میں تو تجریدی اظہار کسی نہ کسی حد تک کامیاب ہو ہی جاتا ہے۔ کیوں کہ انسانی فطرت پر رنگوں کا اثر زیادہ آسانی سے ہوتا ہے۔ اعجاز الحسن نے اپنے مضمون ''پاکستانی مصوری کے تیس سال'' میں تجریدی مصوری پر مثبت خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

''آج سے ساٹھ سال پہلے تجریدی آرٹسٹ یہ کہتا تھا کہ اگر آپ کو Painting سمجھ نہیں آئی تو آپ اپنے گھر کو جایئے لیکن آج یہ صورت ہے کہ وہ Abstract میں سماجی تعبیریں ڈھونڈنے کی کوشش کرتا ہے اور Justify کرتا ہے کہ پیلا رنگ گندم ہے۔ یعنی وہ سمجھتا ہے کہ اس کا جو Rationable تھا جس کی وجہ سے وہ اپنی تصویر کو Justify کرتا تھا وہ اب نہیں چلتا۔ میرے خیال میں ایک اچھی بات اس طرح کی Consciousness میں ایک Development نظر آتی ہے اور اب Abstract Painting میں بھی ایک Development نظر آتی ہے اس میں یہاں کا مزاج بھی اور رنگ بھی نظر آتا ہے۔''۱۹

اعجاز الحسن کے اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ تجریدی مصوری کو ۸۰ کے دہے میں مقبولیت حاصل ہو رہی تھی۔

تجریدی مصوری فن کا کوئی مقصد پورا کرتی ہو یا نہیں۔ اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ اس نے مصوری کے میدان میں اپنا ایک منفرد مقام حاصل کرلیا ہے جس کے بغیر مصوری کی تاریخ لکھنا ممکن نہیں۔

لیکن اس سب کے باوجود بھی باقی فنون کی طرح تجریدی مصوری کی بھی اپنی خصوصیات ہیں۔ تجریدی مصوری میں مصور صرف اپنے ذہن کا بے ترتیب خاکہ پیش کرتا ہے۔ مصور پہلے سے یہ طے نہیں کرتا کہ اسے کس طرح کی تصویر بنانی ہے اور اس تصویر میں کونسا رنگ کہاں استعمال کرنا ہے۔ ایسی تصویروں میں تو فنکار وہ خیال تخلیق کرتا ہے جو کسی بھی تخلیق سے پہلے اس کے ذہن میں رہتا ہے۔ دیوندر اسر نے اپنے ایک مضمون ''جدید آرٹ کی تحریک'' میں کچھ اس طرح کے خیالات کا اظہار کیا ہے:

اشکالی آرٹ ہیئت پرستی کے خلاف ردعمل ہے۔ اس طرز کے نمونوں میں فارم کے تمام تجربوں سے مستفید

ہوکر آرٹسٹ خارجی دنیا کی عکاسی اس طرح کرتا ہے جیسا کہ اس کے ذہن اور احساس نے قبول کیا ہے۔
آرٹسٹ کے ذہن کو جو چیز متاثر کرتی ہے وہ اس کی تخلیق کا خاص موضوع بن جاتی ہے۔''۲۰

یہاں اس بات کی وضاحت ملتی ہے کہ اس طرح کی مصوری میں فنکار کا احساس ہی اہم ہوتا ہے۔مصور صرف اپنے ذاتی احساسات کا بیان تجریدی مصوری میں کرتا ہے۔ یہاں فنکار پر کسی بھی طرح کی کوئی پابندی نہیں ہوتی وہ پوری طرح آزاد ہے جو چاہے اس کی تصویر بنائے، چاہے وہ تصویر قارئین کی سمجھ میں آئے یا نہ آئے۔اس سے فنکار کو کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ وہ تو صرف دیکھتا ہے کہ اس خیال میں کوئی بناوٹ نہ آئے۔عبدالاحد شاد نے کسی تجریدی مصور کا بیان اس طرح لکھا ہے جس سے ہمیں تجریدی مصوری کو سمجھنے میں آسانی ہوگی:

مصوری ایک الگ فن ہے۔اظہار کے لیے اس کے اپنے الگ وسائل ہونے چاہئیں۔دنیا میں ہم جو کچھ دیکھتے ہیں یہ ضروری نہیں کہ مصوری میں بھی ہم وہی کچھ اسی انداز پیش کریں۔مصوری کا درخت دنیا کے درخت سے الگ ہوسکتا ہے۔دنیا کے انسان سے مصوری کا انسان جدا ہوسکتا ہے۔ہمیں تو ایک خیال پیش کرنا ہے اور اس خیال کو ہم مصوری کی اشیاء کے ذریعے سے پیش کرتے ہیں۔دنیا کی اشیاء کے ذریعے سے پیش نہیں کرتے۔''۲۱

تجریدی مصوری کا کوئی چہرا نہیں ہوتا کیوں کہ اس کے ایک خیال میں کئی خیالات چھپے ہوتے ہیں۔ان خیالات میں نہ کوئی واحد رنگ ہوتا ہے اور نہ ہی آواز لیکن پھر بھی اس میں فنکار کے ذہن میں جو تصویر ہوتی ہے وہ چھپی ہوتی ہے۔اس کو سمجھنے کے لیے ان خیالات کی گہرائیوں کو سمجھنا ضروری ہے۔کبھی کبھی ان خیالات کو جاننے کے باوجود ہم اس میں کوئی بھی چہرہ تلاش کرنے میں ناکام ہوتے ہیں۔ چاہیے وہ مصوری ہو یا افسانہ۔انور سدید نے، ہربرٹ ریڈ نے جو افلاطون جو افلاطون کا نظریہ پیش کیا تھا اس سے یہ ثابت کیا ہے کہ:

''مغربی مفکرین نے تجریدیت کا بنیادی فلسفہ افلاطون کے نظریات میں تلاش کیا ہے چنانچہ ہربرٹ ریڈ' افلاطون نے صرف مجسم چیزوں کو ہی حسین قرار نہیں دیا بلکہ مستقیم خطوں اور دائروں کو بھی جمالیاتی پیکر قرار دیا ہے۔''۲۲

افلاطون کے نظریہ سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ ضروری نہیں ہے کہ مجسم چیزیں ہی خوبصورت ہوں، دائروں اور لکیروں کی مدد سے بھی خوبصورت فن تشکیل پا سکتا ہے۔سید عبداللہ نے ایک جگہ لکھا ہے:

بعض اوقات مسلمانوں کے فن اشکال وصور کا بھی حوالہ دیا جاتا ہے مگر یہ مغالطہ ہے۔مسلمانوں نے اپنی عمارتوں میں اور دوسری چیزوں کی آرائش کے لیے خطوط اور دائروں اور قوسوں کا استعمال کیا ہے مگر ان کا مقصد واضح ہے۔''۲۳

عموماً کہا جاتا ہے کہ مسلمانوں کے پاس تصویر سازی منع ہے۔اس لیے بعض فنکاروں نے اپنی تخلیقات کو خوبصورت بنانے کے لیے خطوط، دائرے اور قوسوں کا استعمال کیا تھا۔ان کا تجرید سے کوئی واسطہ نہیں تھا۔

تجریدی مصوری میں عکس بالکل نہیں آتا۔ یہاں صرف مصور کا ذہنی تصور ہوتا ہے جس کی وجہ سے ایسی تصویروں

میں عکس بالکل ختم ہوجاتا ہے۔اس کو ہم غیر اشکالی آرٹ بھی کہہ سکتے ہیں۔ تجریدی فنکاروں کے تصور کے تعلق سے عبدالاحد شاد نے ایک بہت اچھی مثال پیش کی ہے:

> ''تصوراتی حافظے میں اشیا کی بنیادی اور مخصوص صفات موجود رہتی ہیں کسی چیز کے تصور (Concept) میں آپ ٹھوس اور عام تفصیلات کو مدنظر نہیں رکھتے۔ مثلاً اونٹ کے تصور میں آپ گوشت، خون اور ہڈی وغیرہ کو سامنے نہیں رکھتے بلکہ اس کی نوعی خصلت اور جسم کے مخصوص ڈھانچے کو اس کے تصور کی بنیاد بناتے ہیں، اونٹ کی تصویر میں ''اونٹ پن'' کو اہمیت حاصل ہے۔ یہ گوشت اور خون وغیرہ تو باقی جانوروں میں بھی ہوتے ہیں۔ حقیقی مصوری میں جب اونٹ آجاتا ہے تو اپنی تفصیلی جسم اور اپنی پوری زندگی کے ساتھ آتا ہے۔اس کے مقابلے میں تجریدی مصوری اس کا صرف ''اونٹ پن'' نظر آتا ہے۔''[۲۴]

حیران کن صورتیں تجریدی مصوری کی سب سے بڑے خصوصیت ہے۔ یہ تصویریں تو انسانی ذہن کی ایجاد کردہ ہوتی ہیں لیکن اس میں کوئی بھی چیز واضح نہیں ہوتی۔ یہ ہر چیز فطرت کے خلاف ہوتی ہے۔

تجریدی مصوری مصوری ایک مبہم اظہار ہے جو عکس ہمارے سامنے ہوتا ہے وہ بالکل ویسا نہیں ہوتا کیوں کہ اس میں ہر بات چھپے ہوئے انداز میں پیش کی جاتی ہے۔یعنی قارئین جب اس تصویر کو دیکھتے ہیں تو ہر کوئی اپنی اپنی سوچ کے مطابق ان میں معنی تلاش کرنے کی کوشش میں رہتا ہے۔احمد ندیم قاسمی نے بھی تجریدی مصوری کو مبہم اظہار بتایا ہے:

> ''تجریدی مصوری کا طرۂ امتیاز ابہام ہے اور ابہام بھی اس انتہا کا کہ اگر اس میں ''ابلاغ'' کی ایک ننھی سی جھری بھی پیدا ہو جائے تو فن کے نقاد فیصلہ سنا دیتے ہیں کہ یہ شخص بامعنی ہو گیا ہے اس لیے تجریدی نہیں رہا۔''[۲۵]

تجریدی مصوری داغوں اور دھبوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ یہ تصویریں اس لیے بھی ایسی معلوم ہوتی ہیں کیوں کہ اس میں وہ سب نہیں دکھایا جاتا جو ہماری آنکھوں کے سامنے نظر آتا ہے بلکہ ان میں یہ دکھانے کی کوشش ہوتی ہے جیسی کہ وہ ہمارے تصور میں ہوتی ہے اور یہ ضروری بھی نہیں ہر چیز کی کوئی شکل ہو۔ ہر چیز ویسی بھی نہیں ہوتی جیسی کہ وہ نظر آرہی ہوتی ہے۔

مختصر یہ کہ تجریدیت ایک رجحان ہے جو سب سے پہلے مجسمہ سازی پھر موسیقی اور اس کے بعد مصوری میں شامل ہوا۔مصوری میں اس رجحان کو سب سے زیادہ برتا گیا۔اسی لیے 'تجرید' کو مصوری کی اصطلاح کہا جاتا ہے۔ مصوری میں رجحان کو شامل کرنے کی سب سے بڑی وجہ کیمرے کی ایجاد ہے۔کیمرے کی ایجاد کے بعد لوگ مصوری کو کم توجہ دینے لگے تھے۔اس لیے مصوروں نے تجرید کو اپنا کر لوگوں کو متوجہ کرنے کی ایک کوشش کی تھی۔ وہ اس میں کامیاب ہوئے یا نہیں وہ الگ بات ہے۔

'تجریدی مصوری' میں مصور اپنا وہ تصور بیان کرتا ہے جو ابھی اس کے ذہن میں ترتیب ہی نہیں پاتا یعنی فنی حقیقت سے پہلے کی حقیقت کو رنگوں کے ذریعے کینواس پر اتارتا ہے۔کئی مرتبہ وہ رنگوں کو ہی علامت کی شکل دے دیتا

ہے، جس سے دیکھنے والے کو تصویر میں کچھ کچھ واضح اور کچھ مبہم نظر آتا ہے۔ یہی تجریدی مصوری کی پہچان ہوتی ہے۔

موسیقی میں تجرید کو سمجھنا مشکل ہوتا ہے کیوں کہ اسے صرف محسوس کیا جاسکتا ہے۔ موسیقی کو سمجھنے والوں کے لیے ہوسکتا ہے کہ یہ آسان ہو۔

تجریدی مصوری پر قارئین نے کئی سوالات اٹھائے ہیں جن میں سب سے اہم سوال یہ ہے کہ 'سمجھ میں نہیں آتی؟' ایک سوال یہ کہ 'اس میں زندگی کا بیان کیوں نہیں کیا جاتا؟' اسی طرح اور بھی کئی سوالات ہیں جن کے جوابات ان مصوروں کے پاس نہیں۔ ان بے مطلب تصویروں کا مقصد کیا ہے؟ اور ان کی نمائش کیوں لگائی جاتی ہیں؟ اگر ان تمام سوالات کے جوابات ڈھونڈ لیے جائیں تو 'تجریدی مصوری' کو سمجھنا آسان ہوجاتا ہے لیکن ان کے صحیح جوابات کہاں مل سکتے ہیں۔ یہ بھی ایک سوال ہے؟ ان کے جوابات نہ ہی تجریدی مصور دینا چاہتے ہیں اور نہ ہی اس فن کے نقاد۔

تجریدی فن کے نقاد کہتے ہیں کہ اس فن کا زندگی سے دور تک بھی کوئی واسطہ نہیں۔ کیوں کہ یہاں فطرت کو مکمل طور پر ختم کیا جاچکا ہے۔ تجریدی مصور یہ کہتے ہیں کہ ان کی تصویریں ہی زندگی کی سچی حقیقت کا بیان ہے۔ ورنہ اس سے پہلے جو مصوری تھی اس میں تو صرف بناوٹ تھی۔ یہ کائنات بے ترتیب ہے اور اسی سچائی کا بیان ہم اپنی مصوری میں کر رہیں ہیں۔

تجریدی رجحان کی چاہے جتنی مخالفت کی جائے، نقاد کریں یا پھر قارئین لیکن اسے مصوری کے میدان سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ تجریدی تصویریں سمجھ میں آئے یا نہ آئے۔ ان تصویروں ہی کی وجہ سے مصوری میں تبدیلیاں آئیں جس سے لوگوں کا چیزوں کو دیکھنے کا نظریہ بدلا۔ اب وہ تصویر کے پیچھے کی حقیقت کو جاننے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔

۳۔ تجرید اور دیگر ادبی عناصر

کبھی ادب زندگی کی حقیقتوں کی تلاش و تجربے اور ادراک اور انگیزی کا نام ہے۔ ایک ادیب کو یہ جستجو رہتی ہے کہ انسان کیا ہے؟ کائنات کیا ہے؟ خدا کون ہے؟ انسان، کائنات اور خدا کے مابین رشتہ کیا ہے؟ یہی سمجھ بوجھ ادب میں بھی دکھائی دیتی ہے۔

کبھی ادب زندگی کی تعبیر یا تصویر کشی کا نام تھا لیکن وقت کے ساتھ ساتھ اس کا مفہوم بدلتا گیا، اگر فنکار صرف زندگی کی سچی تصویریں پیش کردے تو وہ ادب کے مقام و مرتبے سے گر جائے گا اور یوں ادب، ادب نہ رہ کر رپوٹ، خبر یا نری صحافت بن جائے گا۔ ادب پر اظہار خیال کرتے ہوئے سید حامد حسین لکھتے ہیں:

> ''حقیقت یہ ہے کہ نہ تو ادب کی تخلیق اور نہ ادب سے لطف لینا، کوئی میکانکی معل ہے۔ ادب اگر کوئی آئینہ ہے تو اس کی عکس پذیری خالصتاً میکانکی نہیں ہے۔ ادب کا کردار منفعل نہیں بلکہ معال ہے۔ اس کا وصف اثر پذیری نہیں بلکہ اثر اندازی ہے۔ ادب صرف حقیقت کا چربہ یا نظریے کا پرتو نہیں ہے بلکہ اس میں ان کے علاوہ بھی کوئی ایسا عنصر موجود ہے جو اسے انسان کی ذہنی اور محسوساتی زندگی کے لیے اہم بناتا ہے۔ اگر محض

امرواقعہ کی عکاسی ادب کا مقصد ہوتا تو ادب کو صحافت سے ممتاز کرنا دشوار ہو جاتا۔۔۔''[۲۶]

چنانچہ ادب صرف زندگی کی حقیقت کا بیان ہی نہیں بلکہ اس میں اضافے کا نام بھی ہے۔صرف حقیقت کا بیان ہی کرنا ہو تو ہر انسان کے پاس زندگی کے کچھ تجروبات اور حقیقتیں موجود ہوتی ہیں۔اگر وہ ان کا بیان کردے تو وہ ادب نہیں کہلاتا بلکہ ادب کو تخلیق کرنے کے لیے ادب کا ایک مخصوص نظریہ ہوتا ہے جو اس حقیقت اور تجربے میں جان ڈال دیتا ہے جس سے وہ قاری کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔دھرے دھرے ادب کی تعریف بدلی اور وہ نقالی سے بھی زیادہ کچھ اور ہی کہلانے لگا۔

ادب میں حقیقت کے ساتھ ساتھ فنکار کے جذبات اور احساسات کو بھی جگہ دی گئی۔بیسوی صدی کی چھٹی دہائی میں جو انقلاب آیا تھا اس وقت ادب میں کئی مغربی رجحانات کو ایک ساتھ لیا گیا، جیسے وجودیت، علامت نگاری، سرریلزم، پیکریت، اظہاریت اور تجریدیت وغیرہ۔ان تمام رجحانات کو اردو ادب میں ادیبوں نے بنا سوچے سمجھے صرف فیشن کے طور پر اپنا لیا۔اس وقت یہ بھی نہیں سوچا گیا کہ اس سے ادب کا فائدہ ہوگا یا نقصان۔ان نئے رجحانات کو اپنی تخلیقات میں جگہ دے دی۔

تجریدیت میں ادیب زندگی کی خارجی حقیقتوں کو نہیں بلکہ داخلی حقیقتوں کی تصویر کشی کرتا ہے۔اس میں ادیب اپنے اس خیال کو دکھانے کی کوشش کرتا ہے جو کسی تخلیق سے پہلے اس کے ذہن میں ابھرتے ہیں یعنی وہ اپنے منتشر ذہن کی عکاسی کر کے اس خیال کو ادب میں جگہ دیتا ہے۔

ادب فنا کر کے ذہن سے نکل کر صفحۂ قرطاس پر جب آتا ہے تو وہ کئی مراحل طے کر چکا ہوتا ہے تو کیا ان مراحل کو ہم ادب کی پہلی شکل نہیں کہہ سکتے؟ اگر نہیں کہہ سکتے تو ہم تجریدیت کا شمار ادم میں نہیں کر سکتے۔لیکن کوئی بھی تخلیق فنکار کے تجریدی خیالات کا سامنا کرنے کے بعد ہی مکمل ہو پاتی ہے۔یعنی ان خیالات ہی کو فنکار شعوری طور پر ترتیب دے کر ہی ادب تخلیق کرتا ہے۔ادیب یا فنکار کے ذہن میں آنے والا پہلا خیال ہی تجرید ہے۔یعنی وہ تخیل جو کسی واقعہ یا کسی چیز سے متاثر ہونے کے بعد فنکار کے ذہن میں ابھرتا ہے۔جب تک فنکار ان خیالات کو اپنے شعور میں داخل کر کے ترتیب نہیں دیتا وہ تجرید ہی کی شکل میں رہتے ہیں۔

ادب کی شروعات ہی تجرید سے ہوتی ہے۔ہر فن پارے کی پہلی صورت تجرید ہے۔وارث علوی نے لکھا ہے کہ ادب کا طریقہ کار ہی تجرید ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''نقاد اکثر رائے زنی کرتے وقت ادب کی مبادیات کو فراموش کر دیتا ہے۔مثلاً شاعری ہو یا افسانہ، ادب کا تخلیقی طریقۂ کار ہی تجرید کا حامل رہا ہے بلکہ یوں کہیے کہ تجرید اور تنزیل کے تناؤ کا جو منطقہ ہے تخلیقی تخیل وہیں بال کشا ہوتا ہے، اگر تجرید نہ ہو تو تخلیق ممکن ہی نہیں۔''[۲۷]

یہاں یہ واضح ہوتا ہے کہ تجرید کے بغیر تخلیق کا وجود ممکن ہی نہیں۔وہاب اشرفی کے خیالات ان سے تھوڑا الگ معلوم

ہوتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ادبی نقطۂ نظر سے ادب کا مزاج ہی تجریدی ہے جب کہ شاعری کی خصوصیت میں بستگی کا عنصر بہت نمایاں ہے۔''۲۸

وہاب اشرفی نے صرف نثر کے مزاج کو ہی تجریدی کہا ہے جب کہ وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''افسانوں حقیقت اپنا اعتبار خارجی دنیا سے نہیں بلکہ اس دنیا سے حاصل کرتی ہے جسے افسانہ نگار اپنے افسانے میں تخلیق کرتا ہے اور افسانہ کی دنیا خارجی دنیا کا عکس نہیں ہوتی، گو ہم اپنی سہولت کی خاطر ایسا کہتے ہیں بلکہ اس کی نئی ترتیب اور تعمیر ہوتی ہے اور یہی ترتیب اور تعمیر تخیل کے تجریدی عمل کا عطیہ ہے۔ افسانہ جب تخیل کے تجریدی عمل سے محروم رہتا ہے تو خراب ہوتا ہے اور صحافت اور دستاویز بنتا ہے اور فوٹوگرافک بھی اور پروپگنڈا بھی لیکن اچھا افسانہ تخیل کے اسی تخلیقی اور تجریدی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے جو صحافی اور دستاویزی حقائق کا انکار نہیں کرتا بلکہ انہیں قبول کرتا ہے انہیں جذب کرتا ہے اور ان سے بلند ہو کر اس حقیقت کی تخلیق کرتا ہے۔''۲۹

چنانچہ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ افسانہ تخیل کے تجریدی عمل سے نہیں گزرے گا تو وہ صحافتی دستاویز یا فوٹوگرافک بن جائے گا۔ یا ہم یہ بھی کہہ سکتے کہ تمام تخلیقات کو تجرید سے ہو کر ہی گزرنا پڑتا ہے اور ایک اچھی تخلیق تجریدی عمل سے گزر کر ہی سامنے آتی ہے۔

جدید رجحانات کا ذکر جب بھی ہوتا ہے تو تجرید، علامت اور اسطور کا نام ضرور آتا ہے جب کہ یہ چیزیں ہمارے لوک ادب میں پہلے ہی سے موجود ہیں۔ ادب میں تجرید کے بغیر کسی بھی فن پارے کی تخلیق ناممکن ہے۔ تخلیق سے فنکار خیال اور احساس کے مرحلے سے گزرتا ہے جو حالت تجرید میں ہوتا ہے اور جو مسلسل غور و فکر کے بعد اس کے ذہن میں مرتب ہو کر ایک نئی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ تجرید سے تخلیق تک کے اس راستے سے ہر فن کار کو گزرنا پڑتا ہے اس سے تجرید اور ادب میں رشتہ قائم ہوتا ہے۔

تجریدیت ایک رجحان کے طور پر جدید دور میں منظر عام پر آیا۔ لیکن بعض نقادوں کا دعویٰ ہے کہ اس رجحان کو اردو غزل کے شعرائے نے زمانۂ قدیم ہی سے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔ اس بات کو احمد ندیم قاسمی اپنے الفاظ میں اس طرح لکھتے ہیں:

> ''تجرید ہم لوگوں کے لیے قطعی اجنبی نہیں ہے۔ ہم صدیوں تک غزل کی شاعری کے عادی رہے ہیں اور دنیا کی کسی بھی زبان میں کسی بھی صنف شعر میں تجرید سے اتنا کام لیا گیا جتنا اردو غزل میں لیا گیا ہے۔''۳۰

احمد ندیم قاسمی کا خیال ہے کہ اردو غزل ہی میں تجرید کا سب سے زیادہ استعمال ہوا ہے۔ پھر ایک جگہ وہ ان تجریدی شاعروں کے نام بھی گنوا دیتے ہیں جو ان کی نظر میں بہترین تجریدی شاعر گزرے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے:

> ''اگر ولیؔ، میرؔ، سوداؔ۔ غالبؔ، مومنؔ اور اقبالؔ کی غزلوں میں سے ''محبوب'' کی خصوصیات جمع کر کے کسی نہایت حقیقت پسند مصور سے کہا جائے کہ وہ ان سب خصوصیات کو ایک تصویر میں متشکل کر دے تو اس انتہا درجے کی تجریدی تصویر تیار ہو گی کی پکاسوؔ کے موضوعات بھی اس کے سامنے گھٹنے ٹیک دیں گے۔ اس

کے باوجود آپ ان شاعروں کو پڑھیے تو یہی تجرید ان کے کلام میں وہ لطافت اور جاذبیت پیدا کرتی ہے، جس سے ہر پڑھا لکھا انسان (بشرطیکہ وہ پتھر نہ ہو) حظ حاصل کر سکتا ہے۔ یہ تجرید کو برتنے کا فرق ہے اور سارا اختلاف یہیں سے پیدا ہوتا ہے۔''۳۱

احمد ندیم قاسمی نے اردو ادب کے مشہور شعراً کا حوالہ دیتے ہوئے ان کے کلام میں تجریدی عنصر کو دکھایا ہے۔ اقبالؔ کے شعر کی مثال دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''اقبال جب شام کا منظر بیان کرتے ہوئے کہتا ہے۔

ع سورج نے جاتے جاتے، شام سیہ قبا کو
طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے

تو یہ دلآویز امیجری تجرید نہیں ہے تو اور کیا ہے؟ اس طرح جب چغتائی کی تصویر میں لڑکی کی آنکھیں اس کی کنپٹیوں تک کھینچی چلی جاتی ہیں تو یہاں بھی تجرید ہی کارفرما ہوتی ہے۔ مگر یہ تجرید حسن کار ہے، انتشار آفرین نہیں ہے۔ حقیقت میں اس مبالغے سے حقیقت کے خطوط چمک اٹھتے ہیں اور یہی تخلیق جمال ہے۔''۳۲

چغتائی جدید دور کا مصور ہے جس کا تجریدی مصوری میں کافی نام ہے اسی کی مصوری سے احمد ندیم قاسمی نے اقبالؔ کے شعر کا تقابل کیا ہے۔

وہاب اشرفی کا خیال ہے کہ تجریدیت صرف شاعری کا رجحان ہے جب کہ گوپی چند نارنگ نے اسے افسانے سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ تاہم وہاب اشرفی نے گوپی چند نارنگ کے اس خیال کی کھلے طور پر تردید کی ہے۔ ان کا بیان ہے:

''ادبی نقطۂ نظر سے نثر کا مزاج ہی تجریدی ہے جب کی شاعری کی خصوصیت میں بستگی کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے گوپی چند نارنگ کو ایڈتھ سٹول کی ابسٹریکٹ کی اصطلاح سے مغالطہ ہوا ہے۔ سٹول نے ان نظموں کے لیے یہ اصطلاغ واضع کی تھی جن کے مفہوم تک رسائی کے لیے ان کا صوتی نظام کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ مین را کے علاوہ کسی نے بھی اپنے افسانے میں صوت و آہنگ کو بنیادی اہمیت دی ہو۔ پھر یہ اصطلاح تو تجریدی نظموں کے لیے ہے نہ کہ افسانے کے لیے، لہذا جدید افسانے کو تجریدی کہنا سراسر مہمل تنقید ہے۔''۳۳

وہاب اشرفی کا کہنا ہے کہ تجریدی کی اصطلاح مغربی ادب میں صرف شاعری میں استعمال ہوتی تھی، جس کو اردو میں گوپی چند نارنگ نے افسانے سے جوڑ دیا۔ وہاب اشرفی نے اس بیان میں گوپی چند نارنگ کی مخالفت کی ہے اور کہہ رہے ہیں کہ تجریدیت صرف شاعری میں استعمال ہوسکتی ہے لیکن گوپی چند نارنگ نے تجریدیت کو افسانے سے جوڑ یا ہے۔ یہ کہہ کر وہاب اشرفی ان تجریدی افسانوں کو نظرانداز کر رہے ہیں جو جدیدیت کا ایک حصہ اور ایک پہچان بن گئے ہیں۔ مین را کے افسانوں میں شاعری کا استعمال زیادہ ہے لیکن تجریدی افسانے لکھنے والوں میں صرف مین را ہی ایک افسانہ نگار

نہیں ہے، اور بھی کئی ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے تجریدیت کو اپنے افسانوں میں استعمال کیا ہے۔

اردو افسانے میں سب سے پہلے تجریدیت کی بات کی ہے تو انہوں نے تجریدیت کو اردو افسانے میں دکھانے کے لیے بلراج مین را اور سریندر پرکاش کے افسانوں کے حوالے دیے ہیں۔ وہاب اشرفی نے جدید افسانے کے تجریدی ہونے سے صاف انکار کیا ہے۔ یہ بات صرف اس حد تک صحیح ہے کہ 'جدید افسانہ تجریدی نہیں ہے بلکہ جدید افسانوں کا کچھ حصہ تجریدیت کے دئرائے میں آتا ہے۔ گوپی چند نارگ نے بھی یہ کہا کہ جدیدیت کے تمام افسانے تجریدی ہیں بلکہ انہوں نے یہی کہا ہے کہ تجریدی اور علامتی افسانے جدیدیت کا کچھ حصہ ہیں۔

وہاب اشرفی کا یہ بیان کہ تجریدت صرف شاعری کے لیے مخصوص ہے صحیح معلوم نہیں ہوتا۔ تجریدیت شاعری، افسانہ، ڈراما اور ناول کسی میں بھی ہوسکتی ہے۔

اگر ہم شاعری کی بات کریں جدید شاعر کو شاعری میں کسی بھی طرح کی پابندی سے کوئی دلچسپی نہیں، چاہیے وہ خیالات ہوں یا الفاظ۔ یہاں شاعر کسی تخیل یا خوبصورت پرچھائیں کی اور جو چیز شاعری کی لیے سب سے زیادہ ضروری سمجھی جاتی تھی یعنی وزن کی بھی ضرورت نہیں سمجھتے بلکہ وہ تو ایسی باتیں پیش کرنا چاہتے ہیں جو ان کے تجربوں سے زیادہ حیران کرنے والی گہری اور تہہ دار باتوں کو کہنے اور نئے اسالیب کا استعمال اپنی شاعری میں کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ سلیم شہزاد نے فنکارانہ تجرید اور غیر فنکارانہ تجرید پر اپنے خیلات کا اظہار اس طرح کیا ہے:

> ''فنکارانہ تجریدی شعری اظہار خال خال ہی نظر آتا ہے۔ ذیل میں غیر فنکارانہ دونوں ہی قسم کی تجریدیت کے نمونے پیش کئے جا رہے ہیں جن کے جائزے سے اس رجحان کے خدوخال اچھی طرح واضح ہوسکیں گے:
>
> ''الف سیر کرنے گیا نوں میں
>
> ملے میم کے نقش پانون میں (عادل منصوری)''[۳۴]

تجریدی شاعری کیا ایک خصوصیت لفظوں کی ایک خصوصیت لفظوں کی تکرار بھی ہے، یعنی ایک لفظ کا کئی مرتبہ دہرایا جانا جس کو سلیم شہزاد نے خود کار اور تصویری شاعری کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''تصویریں اور خود کار شاعری میں بصری آہنگ (Visualrythm) تخلیق کیا جاتا ہے یعنی بصری شعری پیکر، جو باصرہ کو متحرک و متاثر کرتے ہوئے پردۂ ذہن پر نمودار ہوتے ہیں۔ بصری آہنگ کے وسیلے سے شاعر صفحۂ قرطاس ہی پر ایک ایسا مخصوص خاکہ ترتیب دیتا ہے جو بظاہر اپنی حرکات سے تاثر پیدا کرتا ہوا لگتا ہے مثلاً

مچھلیاں جال میں	مچھلیاں جال میں	مچھلیاں
مچھلیاں جال میں	مچھلیاں جال میں	مچھلیاں
مچھلیاں جال میں	مچھلیاں جال میں	مچھلیاں
مچھلیاں جال میں	مچھلیاں جال میں	مچھلیاں

مچھلیاں جال میں　　　　مچھلیاں جال میں　　　　مچھلیاں

اس قسم کی نظم کو دیکھتے ہوئے الفاظ کی تکرار اور تصویری تحریر سے باصرہ کو تحریک ملتی ہے اور صفحے پر 'مچھلیاں جال میں' نظر آنے لگتی ہیں۔''۳۵

یہاں لفظوں کی تکرار ہی سے نظم میں تجریدیت کی جھلک دیکھائی دیتی ہے۔اس طرح مجموعی تاثر بھی تجریدیت میں ایک اہم عنصر کی اہمیت رکھتا ہے۔مجموعی تاثر کے سلسلے میں سلیم شہزاد نے ایک مثال اس طرح دی ہے:

''کالا　کالا　کالا　کالا　کالا　کالا　کالا

کالا　کالا　کالا　کالا　کالا　کالا　کالا

کالا　کالا　کالا　کالا　کالا　کالا　کالا

کالا　کالا　کالا　کالا　کالا　کالا　کالا

کالا　کالا　کالا　کالا　کالا　کالا　کالا

کسی خاص صفت سے مملو لفظ کی تکرار وہی اثر پیدا کرتی ہے پھر اس یکسانیت میں اچانک کوئی نیا لفظ آجائے تو پہلی کیفیت میں نئے تہیّجات رونما ہوجاتے ہیں۔اس کے بعد پھر پہلے ہی لفظ کا دہراؤ دوسرے لفظ سے خلق ہونے والے پیکر سے مربوط ہوکر ایسا مجموعی تاثر دینے لگتا ہے۔''۳۶

تجریدیت میں لفظوں کی تکرار اور مجموعی تاثر دونوں عناصر ملتے ہیں لیکن یہ قاری کو زیادہ متاثر نہیں کر پاتے۔

جدید تجریدی شاعری میں قاری کو بالکل نظر انداز کیا گیا ہے۔ یہاں علامتوں کا ایک ایسا جال بنا جاتا ہے جو سب کی سمجھ میں نہیں آتا جسے شاعر خود بھی سمجھ پاتا ہے یا نہیں؟ یہ بھی ایک سوال ہے؟ تجدیدیت ایک مشکل، مبہم اور مہمل تخلیقی عمل ہے جو صرف کیفیات پر منحصر ہے۔ جدید شاعری میں اس کی شمولیت شاعری کے لیے زیادہ بہتر ثابت نہیں ہوئی۔

جدید شاعری میں ہمیں کئی اسالیب نظر آتے ہیں۔سلیم شہزاد کے مطابق تمام اسالیب اہمال پسندی ہی سے نکلے ہیں۔یعنی تجریدیت بھی اسی کا ایک انداز ہے۔شاعری میں ہر شاعر نے اسے ایک الگ اسلوب کے طور پر برتا ہے۔کسی نے خود کار شاعری کہا ہے اور کسی نے تصویری شاعری۔

بعض نقادوں نے قدیم شاعری میں بھی تجریدیت کے نقوش تلاش کیے ہیں۔لیکن باقاعدہ تجریدی رجحان کو اردو شاعری کے جدید شاعروں نے اپنی شاعری میں استعمال کیا اور کچھ لوگوں نے تو اسے فیشن کے طور پر اپنایا۔جن کے پاس تجریدی فنکار کے لیے کوئی پابندی نہیں ہوتی، جیسے خیال تھے۔ یہیں تجرید کا غلط استعمال ہوا۔جس سے تجریدی اسلوب کو شاعری میں زیادہ مقبولیت حاصل نہ ہوسکی۔

شاعری کے ساتھ ساتھ 1960ء کے بعد اردو کے کچھ ڈراما نگاروں نے بھی تجریدی رجحان کو اپنا کر ڈرامے لکھے۔ان کے ڈراموں میں مکمل تجریدی ڈراما تو نہیں لیکن کچھ جدید ڈراموں میں تجریدی عناصر ضرور ملتے ہیں۔

جدید دور کے ڈراما نگار شمیم حنفی کا ڈراما ''پانی... پانی'' 1969ء کے بعد لکھا گیا۔ یہ ڈراما ان کے ڈراموں کا مجموعے ''مٹی کا بلاوہ'' میں شامل ہے۔ اس ڈرامے کا موضوع و ور ہیئت ایپک ڈرامے کے زمرے میں آتا ہے۔ اس میں کچھ تجریدی عناصر بھی ملتے ہیں۔

ڈراما ''پانی.... پانی'' میں شمیم حنفی نے پلاٹ کو کسی ایک موضوع پر مشتمل نہ کرنے کے باوجود ہر منظر میں انسانی زندگی کی بے معنویت کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ ڈرامے کا آغاز ہی اس طرح ملتا ہے۔ ملاحظہ فرمایئے:

''راوی: (دھیمے سروں میں دور سے آتی ہوئی آواز) پانی، حدنظر تک پانی میری پیاس بجھائے کون'' ۳۷

ڈراما ''پانی... پانی'' کردار نگاری کے اعتبار سے بھی تجریدیت کے زمرے میں آتا ہے۔ اس میں ڈراما نگار نے کرداروں کے نام الیف۔ بے۔ جیم۔ دال۔ ہے وغیرہ رکھا ہیں۔ یہ کردار ایسے دور کی نشاندہی کرتے ہیں جب انسان اپنی شناخت کھو چکا تھا۔ ڈرامے سے اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

''الف: (نسوانی آواز) کولڈ کافی!

بے: (بچے کی آواز) ممی! میں کوک پیوں گا۔

جیم: (مخنی مردانہ آواز) اے! تم کیا جانو؟
اس کا بھید پانا مشکل ہے اس دن میں نے جان بوجھ کر اسے نظر انداز کیا تھا۔ میں جانتا تھا کہ یہ بات نہ سمجھ سکے گا۔ مگر

دال: (بھاری غصیلی آواز) ایمان دار آدمی ہمیشہ مغرور ہوتا ہے۔ پھر بھی اسے یہ نہیں کرنا چاہیے تھا۔ میں نے اسے کتنی بار سمجھایا کہ عقیدے اور قدریں اور اقوال سب کتابوں کے لیے ہوتے ہیں۔ زندگی کے لیے نہیں۔'' ۳۸

پانی.... پانی میں زماں و مکاں کا واقعاتی احساس بھی نہیں ملتا بلکہ زماں و مکاں دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر واقع ہوتے ہیں۔ اس ڈرامے کی ایک اور خصوصیت جو اسے تجریدیت سے جوڑتی ہے وہ اس کا علامتی انداز ہے۔

جدید دور کے اہم ڈراما نگاروں میں سے ایک نام زاہدہ زیدی کا ہے۔ انہوں نے اپنے زیادہ تر ڈراموں میں تجریدی عناصر کو شامل کیا ہے۔ ان کے تجریدی ڈرامے ''دوسرا کمرہ، اور جنگا جلتا رہا، کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز اور صحرائے اعظم وغیرہ ہیں۔

''صحرائے اعظم'' 1991ء میں لکھا گیا ایک طویل ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کے تعلق سے خود ڈراما نگار کا کہنا ہے کہ یہ تجریدی ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

''اسٹیج پیش کش کے اعتبار سے بھی یہ ایک تجریدی ڈراما ہے جس میں نہ تو حقیقت نگاری کو ردی کی ٹوکری میں ڈالنے کی ضرورت محسوس کی گئی ہے اور نہ غلامی قبول کی گئی ہے بلکہ مجموعی طور پر یہ ایک خود کفیل اور خود نگر (Self Concious) قسم کا ڈراما ہے جو اپنی ڈرامائیت کو چھپانے کے بجائے اسے نمایاں کر کے لطف و انبساط کا وسیلہ بناتا ہے۔'' ۳۹

مصنفہ کا مطابق بھی یہ ایک تجریدی ڈراما ہے۔اس ڈرامے میں نہ واقعات میں تسلسل ملتا ہے اور نہ ہی کردار منطقی شکل میں نظر آتے ہیں۔

زاہدہ زیدی ہی کا ایک اور ڈراما جس میں تجریدی عناصر ملتے ہیں وہ ان کا طبع زاد اور طویل ڈراما'' کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز'' ہے۔اس ڈرامے میں علامتوں کے ساتھ ساتھ تجریدی ڈراما کی بھی کچھ خصوصیات موجود ہیں مثلاً سنجیدہ مسائل کی مضحکہ خیز پیش کش، غیر ممکن اور انسان کو حیرانی میں ڈالنے والی عجیب وغریب گفتگو وغیرہ۔ ڈرامے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''صدر صاحب: ڈاکٹر صاحب، بحرالعلوم اس قدر ساقت کیوں ہیں۔کیا ان پر فالج کا حملہ ہوا ہے۔

ڈاکٹر: جی نہیں ایسی کوئی بات نہیں۔

ناظم: تو پھر....کیا خدانخواستہ بحرالعلوم کی روح قفس عنصری کو چھوڑ کر عالمبالا کی طرف پرواز کرگئی ہے۔

ڈاکٹر: روح کے بارے میں، میں کیا کہہ سکتا ہوں میں تو صرف ایک ڈاکٹر ہوں۔

کلکٹر: ڈاکٹر صاحب کچھ تو بتائیے....کیا ہم امید کر سکتے کہ۔۔۔۔

ڈاکٹر: جی نہں۔اب کوئی امید باقی نہیں۔

صدر صاحب: (رقت آمیز لہجے میں) تو کیا...تو کیا اب ہمیں ان کی آخری رسومات کا انتظام کرنا ہوگا۔

ڈاکٹر: جی نہیں اس کی ضرورت نہیں پڑے گی۔بحرالعلوم مرے نہیں بلکہ پتھر کا بت بن گئے ہیں۔پتھر قیمتی معلوم ہوتا ہے۔سنگ مرمر سے ملتا جلتا۔لیکن اس کی جانچ آپ کو کسی اکسپرٹ (Expert) سے کرانا ہوگی۔

نوجوان: (قریب آتے ہوئے) اس کا مطلب ہے کہ بحرالعلوم امر ہوگئے ہیں۔

شاعر صاحب: (بزم ادب کے صدر سے) سنا آپ نے، بحرالعلوم سنگ مرمر کا مجسمہ بن گئے اور یہ معجزے سے کم نہیں۔

بزادب کا صدر: بحرالعلوم خود ہی ایک معجزہ تھے اور میں نے تو پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ بحرالعلوم امر تھے امر ہیں اور امر رہیں گے۔

انجمن کا سکریٹری: جناب یہ لفاظی کا وقت نہیں۔یہ ایک عجیب وغریب حادثہ ہے، ایک المناک سانحہ ہے اور ہمیں اس کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرنی چاہئے۔''[۳۴]

زاہدہ زیدی نے یورپی ڈراموں سے متاثر ہوکر اپنے ڈراموں میں بھی جدید تکنیک کو استعمال کیا ہے۔اردو ادب میں جدید رجحانات کو اپنانے والے ڈراما نگاروں میں جو نام اہم ہیں ان میں شمیم حنفی اور زاہدہ زیدی کے علاوہ کمار پاشی اور انور عظیم ہیں۔

۴۔ تجرید اور علامت میں فرق

تجرید اور علامت نگاری دو الگ الگ رجحانات ہیں۔ لیکن زیادہ تر نقاد انہیں ایک ہی رجحان مانتے ہیں جب کہ تجریدت ایک تکنیک ہے اور علامت اسلوب۔ تجرید میں تخلیق کار ایک ہی وقت میں خارجی اور داخلی عمل کا اظہار کرتا ہے اور علامت اظہار کا سوچا اور سمجھا ہوا طریقہ ہے۔ تجرید اور علامت کا فرق بتاتے ہوئے منظر اعظمی نے لکھا ہے:

> ''تجریدی اور علامتی افسانے اگر چہ تکنیکی اعتبار سے علٰیحدہ خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں مگر عموماً دونوں کو نیا ہونے کے سبب ایک ہی معنی میں استعمال کر لیا جاتا ہے حالانکہ علامتی افسانوں میں طرز اظہار اور علامتوں پر زیادہ زور ہوتا ہے۔ جو علامتی کرداروں خصوصاً قدیم داستانی کرداروں یا تلمیح پر مبنی ہوتے ہیں اور ماضی کی روایات اور حکایات کی روشنی میں حال کے تلخ واقعات اور کڑوے گھونٹوں کی اثر انگیزی کو بڑھا دیتے ہیں۔''[۴۱]

منظر اعظمی نے تجرید اور علامت کا فرق دکھاتے ہوئے کہا ہے کہ دونوں رجحانات ادب میں ایک ساتھ آنے کی وجہ سے بعض لوگ ان میں فرق نہیں کر پاتے۔ علامتی افسانے میں علامتوں پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ تجرید بے چہرا اور بے روپ ہوتی ہے کیوں کہ یہ فنکار کی پہلی سوچ کی تصویر ہوتی ہے۔ اس میں فنکار کی آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے اس کا بیان نہیں کرتا بلکہ وہ چیز اس کے ذہن میں جس شکل میں ہے اس کی تخلیق کرتا ہے اسی لیے ان تخلیقات میں کوئی جانا پہچانا چہرہ نہیں ہوتا، جب کہ علامت نگاری میں ہر چیز کا چہرہ ہوتا اور وہ ایک نہیں بلکہ ایک چیز کے کئی چہرے ہوتے ہیں۔ کئی چیزوں کو ایک چیز میں ڈھالنا ہی علامت نگاری کی کامیابی ہے۔

تجریدی فن پارے کا موضوع سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ موضوع کسی بھی فن پارے کے لیے بہت اہم ہوتا ہے لیکن تجرید میں اس کی اہمیت نہیں رہتی۔ اس میں صرف فنکار کے انداز بیاں یا اسلوب کو اہمیت دی جاتی ہے۔ ہر فنکار کا مختلف انداز ہوتا ہے۔ تجرید میں بھی فنکار کے اسلوب ہی سے فن پارے کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ تجرید میں موضوع اور اسلوب کے تعلق سے طارق چھتاری رقمطراز ہیں:

> ''دراصل علامت کا تعلق اسلوب سے کم اور موضوع سے زیادہ ہے جب کی تجرید کا تعلق موضوع سے کم اور اسلوب سے زیادہ ہے۔''[۴۲]

شاعری میں علامت نگاری کسی نہ کسی روپ میں قدیم دور سے چلی آرہی ہے۔ اس کے بغیر شاعری میں جان نہیں پڑتی۔ نثر میں علامت نگاری کا استعمال بہت کم نظر آتا ہے۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں جیسے پریم چند، احمد علی، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، بیدی وغیرہ کے افسانوں میں علامت نگاری کے کچھ نمونے مل جاتے ہیں۔

جدیدیت میں تجریدی رجحان کو اپنا کر افسانہ نگاروں نے جو افسانے تخلیق کیے ان ہی افسانوں کو لے کر بعض نقادوں کو غلط فہمی ہوئی اور وہ ان افسانوں کو علامتی اور تجریدی رجحان کے نام سے متعارف کروانے جب کہ تجرید تکنیک ہے اور علامت نگاری ایک اسلوب ہے۔ ہاں ایسا ہوسکتا ہے کہ افسانہ نگار تجریدی افسانہ لکھ رہا ہے اور اس میں کچھ

علامتیں شامل کر لی گئی ہوں۔اس سے ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ تجریدی افسانے میں علامت کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔ لیکن دور جحانات کوایک ہی نام سے منسوب کرنا ٹھیک نہیں معلوم ہوتا۔

طارق چھتاری نے علامتی اور تجریدی افسانوں کا فرق واضح کرتے ہوئے کچھ افسانوں کی مثالیں دی ہیں، ملاحظہ فرمایئے:

> ''سریندر پرکاش کی ''بجوکا'' خالص علامتی کہانی ہے لیکن اسلوب کے لحاظ سے بیانیہ! کچھ لوگ علامتی اور تجریدی کہانی کوایک ہی خانے میں رکھتے ہیں حالانکہ ایسا نہیں ہے۔علامتی کہانی بیانیہ بھی ہوسکتی ہے اور تجریدی بھی....تجرید دراصل اسلوب کا نام ہے.....ایسی کہانی جس میں کوئی علامت نہ ہواور وہ کسی سچوئیشن پر لکھی گئی ہو یا کسی کردار کی داخلی کیفیت یا ذہنی کرب کو پیش کر رہی ہو، تجریدی اسلوب میں لکھی جاسکتی ہے اور وہ علامتی نہ ہونے کے باوجود تجریدی کہانی ہوسکتی ہے مثال کے طور پر انور سجاد کی ''مرگی'' اور سریندر پرکاش کی ''تلقارمس''.... بالکل اسی طرح ''بجوکا'' نیا نیا اسلوب کی علامتی کہانی ہے۔''۴۳

علامتی اروتجریدی افسانے کا فرق واضح کرتے ہوئے جمال آرا نظامی لکھتے ہیں:

> ''علامتی افسانہ اور تجریدی افسانہ بالکل جداگانہ ہیں اور اس کے تکنیکی تقاضے الگ الگ ہیں۔علامتی افسانہ کی بالعموم کسی تلمیح قدیم داستان یا مذہبی قصے پر ہوتی ہے۔کبھی اس میں Myth سے کام لیا جاتا ہے تو کبھی بچوں کی کہانیوں سے لیکن یہ سب کچھ یوں بیان کیا جاتا ہے کہ ماضی کے تناظر میں حالیہ وقوعہ رنگ افروز نظر آتا ہے یہ علامتی افسانے کی بنیادی صفت ہے یعنی یہ ماضی پرستی ہیں نہ پرانی روایات کو زندہ کرنا بلکہ ماضی کی روشنی سے حال کی تاریکی اجاگر کی جاسکتی ہے۔''۴۴

طارق چھتاری اور جمال آرا نظامی کے خیالت سے یہ واضح ہوتا ہے کہ علامت ایک الگ رجحان ہے اور تجرید الگ۔ علامتی افسانے کی ترسیل پہلے دور میں آسان ہوتی تھی لیکن جدید دور میں علامتی افسانے کے ترسیل مشکل ہوگئی ہو اور کچھ افسانے تو ایسے تھے کہ ان کی ترسیل ہی نہیں ہوئی۔ پہلے دور میں کچھ مخصوص علامتیں ہوا کرتی تھیں لیکن جدید دور کی علامتوں میں ابہام پایا جاتا ہے جس سے افسانے پیچیدہ معلوم ہوتے ہیں۔

پیکریت میں انسانی جذبات واحساسات کو الفاظ کی مدد سے ایک پیکر عطا کیا جاتا ہے جس کا بنیادی مقصد خیال کی ترسیل ہے، جس میں ایک مکمل خیال ہوتا ہے اور لفظوں کے ذریعہ ایک تصویر تخلیق کی جاتی ہے۔اسی کو پیکریت یا امیج کہا جاتا ہے۔

۵۔تجریدیت اور مختصر افسانہ

بیسویں صدی کی پہلی دہائی سے مختصر افسانہ اردو ادب میں منظر عام پر آیا۔اس وقت سے لے کر 1955ء تک اس میں بہت ساری تبدیلیاں رونما ہوئیں۔مختلف تحریکات اور رجحانات کا اثر مختصر افسانے پر پڑا۔تاہم 1955ء کے بعد اس صنف میں ایک ایسا انقلاب آیا جس کی وجہ سے مختصر افسانے کی تعریف بدل سی گئی۔ افسانے کی کچھ اہم

خصوصیات میں بھی ردوبدل ہوئی اور بڑی حد تک افسانہ اپنی شناخت کھو بیٹھا۔یہی افسانہ بعد میں ''تجریدی یا تجرباتی'' افسانہ کہلایا۔

تجرید جسے انگریزی میں Abstract کہتے ہیں کے معنی تجریدی، خیالی یا صرف اس کیفیت کے ہیں جسے صرف محسوس کیا جا سکے، سوچا جا سکے لیکن چھو نہ سکیں۔ یہ دراصل فنون لطیفہ میں مصوری کا ایک خاص حصہ ہے جسے اپناتے وقت مصور صرف رنگوں کی زبان استعمال کرتا ہے۔ وہ بھی واضح نہیں، کہیں لال رنگ کے چھینٹے تشدد سے جوڑ دیئے، کہیں کالے رنگ کو بھوک اور موت سے کہیں ہرا اور سفید رنگ خوش حالی اور امن سے مربوط کر دیا۔ اب ان مجرد اشیاء کو Concrete مادہ سے جوڑ کر افسانے کی پیکر میں ڈھالنا جو کہ خود بیانیہ کا محتاج ہے، وہاں پر بھلا کیسے پڑھنے والا ان موشگافیوں کو سمجھ سکے گا!

اردو افسانے میں تجریدیت کو کیسے برتا گیا، اس کی وضاحت سے قبل یہ سمجھنا ہوگا کہ تجریدی افسانہ کیا ہے؟ اس کے لفظی معنی کیا ہیں اور اس سے داخلی یا خارجی کیا معنیٰ اخز کیے جاتے ہیں، جیسا کہ J.A.Cuddon نے Dictionary of literary terms and literary theory میں لکھا ہے:

> "Abstract is not concrete, a sentence is abstract if it deals with a class of things or persons; e;g, All men are lairs, on the other hand Smith is lair, is a concrete statement. the subject of a sentence may also be an abstraction as in 'the wealth of the ruling classes' Some things may be said to be abstract if it is the name for aquality, like heat of fuith"
>
> A Dictionary of literary terms and literary theory by John Anthony 4Th Edition, Published By Blackwei publishers Ltd, 1996, New York Page No 3,

تجریدیت مادہ نہیں ہوتی۔ وہ جملا تجریدی ہوتا ہے جو اشیاء یا اشخاص میں رابطہ قائم کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم یہ کہیں کہ تمام آدمی جھوٹے ہوتے ہیں بجائے اس کے کہ اسمتھ جھوٹا ہے تو یہ مادیاتی بیان ہوئے۔ کچھ چیزوں کو تجریدیت سے جوڑا جا سکتا ہے۔ اگر ہم کسی خصوصیت کو نام دیں ''حکمراں طبقون کی دولت۔'' کوئی بھی چیز تجریدیت کہی جا سکتی ہے اور اس کے نام سے اس کی خصوصیت سے اظہار ہو سکتا ہے جیسے حرارت یا عقیدہ۔

مطلب تجریدیت عمومیت کی طرف مائل ہوتی ہے۔ تخصیص اس کا مزاج نہیں جیسے ہی تجرید تخصیص کی طرف جھکتی ہے کنکریٹ بن جاتی ہے اور افسانے میں برتنے پر یہ اصطلاح کچھ اور شکل اختیار کر تی لیتی ہے۔ دراصل تجریدی کہانیوں میں واقعات کو حقیقی شکل میں پیش نہیں کیا جاتا بلکہ ان کی وہ صورت پیش کی جاتی ہے جو فنکار کے لاشعور سے

ابھرتی ہے۔ یہاں واقعات، موضوع یا کردار زیادہ اہمیت نہیں رکھتے بلکہ وہ تاثر یا ردِعمل زیادہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے جو متعلقہ واقعات اور کیفیات کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔ تجریدی افسانے کو ایک خاص تاثر تلازمۂ خیال اور شعور کی رو کی تکنیک سے ملتا ہے۔ تجریدی افسانوں کے سلسلے میں سلیم اختر لکھتے ہیں:

''اپنی خالص صورت میں تجریدی افسانے کو فلم ٹریلر سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ فلم کے برعکس ٹریلر میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدت زماں کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس کے باوجود ٹریلر تمام فلم کا ایک مجموعی مگر مبہم سا تاثر دے جاتا ہے۔ یہی حال تجریدی افسانے کا ہے۔ روایتی افسانے میں واقعات کی کڑیاں جوڑنے کے لیے پلاٹ اور ان میں منطقی ربط رکھنے کے لیے زمانی تسلسل برقرار رکھنا لازم ہے... تجریدی افسانے میں شعور (حال) اور تحت الشعور (ماضی) کے ساتھ ساتھ لاشعور بھی گڈمڈ نظر آتا ہے۔''[۴۵]

گو کہ تجریدی افسانہ لکھنے والوں نے صرف اتنا سمجھا کہ تجریدی افسانے میں کوئی منطقی تسلسل نہیں ہوتا۔ وہ پلاٹ، کردار اور کہانی پن سے مبرا ہوتے ہیں۔ یہاں پر یہ بھی سمجھنا لازمی ہے کہ تجریدیت دراصل مصوری کی ایک اصطلاح ہے۔ تجریدی مصور جب تصویر بناتا ہے تو خطوط کی ہمواری اور اس کے منطقی ہونے پر زیادہ دھیان نہیں دیتا بلکہ آڑھی ترچھی لکیروں کے ذریعہ تاثر کی تخلیق کرتا نظر آتا ہے۔ کلیتاً مصوری کی اس اصطلاح کو افسانہ نگار واقعتاً اپنی کہانی میں لاتا ہے تو پھر اس میں الفاظ کے شیڈس ہوں گے یعنی الفاظ کا وہی کام ہوگا جو مختلف رنگوں کا ہوتا ہے۔ کہانی کار تخیل کے برش سے الفاظ کا رنگ بھرے گا۔ یہاں پر بھی دیگر اصطلاحات اور فنون کی طرح تخیل میں موضوع کا تعین کرتا ہے۔ تخیل ہی وہ سرچشمہ ہے جس سے فنکار کبھی اپنا رشتہ توڑ نہیں سکتا۔ سماج اور زندگی کے طور طریقے بدلے، لیکن تخیل کی قوت اور اس کا رول ہمیشہ ادیب پر حاوی رہا ہے۔ وہ اپنے تخیل کے زور سے نہ جانے کون کون سے جہانوں کی سیر کرا سکتا ہے۔ پھر یہاں تو لکھنے کے طرز کی محض ایک اصطلاح ہے جسے وہ اپنے تخیل کے ذریعہ فکر میں ڈھال کر الفاظ کا جامہ پہناتا ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا کہ افسانہ نگاری کوئی مصوری تو ہے نہیں کہ آرٹ کی طرح اس میں آڑی ترچھی لکیروں سے مفہوم نکل آئے گا۔ ہاں تجریدیت کے تعلق سے افسانہ لکھنے والے نہ تو وحدت تاثر کا لحاظ رکھتے ہیں اور نہ واقعات کی کڑیاں جوڑنے کی شرط کو مدِنظر رکھتے ہیں۔ ان کے لیے پلاٹ اور وقت کا تسلسل بھی ضروری نہیں۔ جیسا کہ مرزا حامد بیگ نے تجرید کے بانی مصور موندریان کا یہ قول نقل کیا ہے:

''تخلیق کار کا مقصد تشریح کرنا نہیں بلکہ محض اشیاء کے آہنگ سے مسرت حاصل کرنا ہے۔''[۴۶]

اردو افسانے کے پسِ منظر میں اگر جائیں تو مصوری کی اس اصطلاح 'تجرید' کا دور ساٹھ ستر سال قبل شروع ہوا۔ اسے فن برائے فن بھی کہہ سکتے ہیں۔ تجرید کے حامیوں نے فطرت سے منہ موڑنا شروع کر دیا۔ فطری قانون و قواعدہ سے وہ اس قدر باغی ہونے لگے کہ آنکھ کی جگہ اگر چہرے پر نہ ہو تو کوئی بات نہیں وہ بدن کے کسی دوسرے حصے پر بھی اُگ سکتی ہے، اسی قسم کی سوچ تصویر کاری سے تجرید تک پہنچ گئی۔

انسان کی منتشر، ٹوٹی کٹی زندگی کی عکاسی جس طرح مصور برش سے کرتا ہے، اسی طرح افسانہ نگار تجریدیت کے رنگ میں اپنی تخلیق پیش کرتا ہے۔ تجریدی آرٹ کی طرح تجریدی افسانہ بھی زندگی کی معنویت کے بجائے لغویت پر یقین رکھتا ہے اوراس کے اظہار کے لیے لکھا جارہا ہے۔ اس میں نہ عصریت تھی نہ آگہی اور نہ ہی افسانویت۔ تجریدیت کے تعلق سے افسانہ لکھنے والے نہ تو وحدت تاثر کا لحاظ کررہے تھے اور نی واقعات کی کڑیاں جوڑنے کی شرط کع مدِنظر رکھ رہے تھے۔ ان کے لیے پلاٹ اور وقت کا تسلسل بھی ضروری نہیں تھا، اسی لیے تجریدی افسانہ نگاروں نے بغیر پلاٹ کے افسانے لکھے اوراس کے لیے یہ دلیل دی کی ہماری زندگی کا کوئی ہموار پلاٹ نہیں اورافسانے میں زندگی کی تعبیر و تشریح ہوتی ہیم لہٰذا حقیقت کو گرفت میں لینے کے لیے پلاٹ سے اسے آزاد کرنا انتہائی ضروری ہے۔ پلاٹ سازی کی عدم توجہی بڑے بڑے افسانہ نگاروں کے یہاں نظر آنے لگی۔ کرشن چندر کا غالیچہ، چوراہے کا کنواں، احمد ندیم قاسمی کا سلطان، ممتاز مفتی کا میگھ ملہار، منٹو کا پھندنے وغیرہ انہیں رجحانات کے تحت لکھے گئے۔ حالانکہ دیکھا جائے تو تجریدی فسانہ اپنی بے چہرگی اور لایعنیت کی وجہ سے مقبولیت کی اس منزل سے بہت دور رہا جس سے اردو افسانے نے ادب می اپنا مقام بنایا تھا۔ ناقدین نے تجریدی افسانے کی خامیوں کا اجاگر کیا۔ تجریدی افسانے پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے گیان چند جین لکھتے ہیں:

''مجھے تجریدی افسانوں کے موضوع پر اعتراض نہیں، لیکن میں نہیں جان سکتا کہ ان حضرات کو مبہم علامتوں، مہمل خود کلامی اور خواب کی زبان میں ہی بیان کیا جاسکتا۔ موجودہ صورت میں یہ افسانے افسانے نہیں مقالے ہیں۔ موجودہ عہد کے جس جوان کے لیے یہ لکھے گئے ہیں، وہ نہ انھیں سمجھ سکتا ہے اور نہ ان کی طرف توجہ کرتا ہے۔ انہیں تو صرف نقاد اورادبیات کے طالب علم پڑھتے ہیں۔ ان میں جو کہا جاتا ہے وہ غیر منتشر انداز میں بھی کہا جاسکتا تھا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ نیا افسانہ نگار قصداً طبیعت پر جبر کر کے اس طرح لکھتا ہے۔''[۴۷]

اس انداز سے لکنے والوں میں جدید افسانہ نگار بلراج مین را، سریندر پرکاش، دیوراسّر، انور سجاد، بلراج کومل، کمار پاشی، انتظار حسین، خالدہ حسین، احمد ہمیش، انور عظیم اور قمر احسن وغیرہ کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

مختصر یہ کہ تجریدی افسانہ کا رخ خارج سے داخل کی طرف ہے۔ یہ صرف ایک طرح کا اشارہ ہوتا ہے۔ باقی کام پڑھنے ولاوں کی ذہنی استعداد کا ہوتا ہے، جیسا کہ گیان چند جین نے آگے لکھا ہے:

''جب علامتیں شخصی ہوجاتیں ہیں اور ایک ہی علامت سے کبھی کچھ اور کبھی کچھ مراد لیا جاتا ہے تو یہی افسانہ تجریدی ہوجاتا ہے، لیکن تجریدی افسانہ 'انٹی افسانہ' یعنہ کہانی ہے۔ اس کے ٹکڑوں میں تو افسانہ مل جاتا ہے لیکن پورے افسانے میں افسانہ پن غائب ہوجاتا ہے۔''[۴۸]

اس سے جو نتائج اخذ کئے جاتے ہیں ان سے ہیں یہ سمجھنا چاہئے کہ:

۔ تجریدی افسانے خارج سے اپنا توجہ ہٹا کر باطن کی دنیا کی طرف لے جاتے ہیں۔

۔تجریدی افسانوں میں ذہنی مسائل، انتشار ذات، انتشار ذہن اور عرفان ذات پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔
۔تجریدی افسانے میں لغوی معنیٰ صرف اشارہ کر دیتے ہیں۔
۔تجریدی افسانہ انسان کی داخلی اور نفسیاتی کیفیات کا اظہار ہوتے ہیں۔
۔تجریدی افسانہ لکھنے والے تکنیکی طور پر یہ محسوس کرتے ہیں کہ پلاٹ یا تو سرے سے ہوتی ہی نہیں اور اگر ہوتی بھی تو اس کی حیثیت ثانوی ہوتی۔

یہاں یہ بات سوچنے کی ہے کہ افسانہ پڑھنے والے ہر قسم کے ذہن کے مالک ہوتے ہیں۔ضروری نہیں کہ سب نفسیاتی طور پر اتنے تیار ہوں کہ افسانے کے خارج اور باطن پر توجہ مرکوز کر سکیں۔ دراصل اس قسم کے افسانے کی بھول بھلیاں کو سمجھ لینا ایسے ذہن والوں کے لیے آسان ہے جو فن مصوری کے اس گوشے سے آشنا ہوں جس میں مصور کا فن اس کے برش سے نہیں بلکہ رنگوں کے انتخاب سے بوتا ہے چوں کہ اس کی تصویر کا مفہوم اور مقصد وہ رنگ کہہ دیتے ہیں جو اس نے استعمال کیے ہیں۔ گویا کہ تجریدی افسانہ مصوری یا آرٹ کی باریک بینی کی فہم و فراست رکھنے والے ہی سمجھ سکتے ہیں۔تجریدی افسانہ نگاروں نے مصوری کی اس شاخ سے استفادہ کیا اور بقول منٹو یہ دلیل دی کہ:

> ''حسین چیزیں ایک دائمی حسرت ہے۔ آرٹ جہاں کہیں بھی ملے ہمیں اس کی قدر کرنی چاہیے۔آرٹ خواہ تصویر کی صورت میں ہو یا مجسمے کی شکل میں، سوسائٹی کے لیے قطعی طور پر ایک پیش کش ہے چاہئے اس کا موضوع غیر مستور ہی کیوں نہ ہو۔'' ۴۹

اس قول کی روشنی میں آرٹ اگر لفظوں کی بازی گری میں پڑھنے والے کو الجھا دے تو اس کی قدر و قیمت کا تعین کیسے کیا جاسکتا ہے۔سوال یہ پیدا ہوتا ہے جب افسانہ قصے اور بیانہ کو نظر انداز کر دے گا تو عام قاری کہانی کے سرے کو کہاں سے پکڑے گا؟ اور جب افسانے کی عمومی صورت مسخ ہو جائے گی تو اس کے بدلے ہوئے منظر نامے سے پریشان ہو جا یقینی ہے۔ بقول جمیل اختر محبی:

> ''اس تصور کے تحت افسانہ Concrete سے Abstract کی طرف مائل ہے۔ اس کی حد سے بڑھی ہوئی تجریدیت اسے جدید مصوری سے قریب کر دیتی ہے۔ افسانہ بھی Abstract آرٹ کے زمرہ میں آرہا ہے۔Abstract Art کی تفہیم آسان نہیں۔ چنانچہ نئے افسانے کی تفہیم بھی اتنی ہی مشکل ٹھہرتی ہے۔'' ۵۰

اسی طرح تجریدی افسانے کے سلسلے میں یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ اس میں واقعات کو صحیح شکل میں پیش نہیں کیا جاتا بلکہ ان کی وہ صورت پیش کی جاتی ہے جو فنکار کے لاشعور سے ابھرتی ہے۔ان کے یہاں واقعات، موضوع یا کردار زیادہ اہمیت نہیں رکھتے بلکہ وہ تاثر یا ردِ عمل زیادہ اہمیت کا حامل ہے جو متعلقہ واقعات یا کیفیات کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے مثال کے طور پر خالد حسین افسانہ ''ہزار پایہ'' میں تجریدی اظہار کا سہارا لیتے ہوئے وجودیت کے فلسفے کو اپنی کہانیوں کا جز و بنا دیتے ہیں، جیسا کہ تجریدیت ی تعریف میں کہا گیا ہے کہ رنگ ہی اپنا مدعا بیان کر دیتے ہیں تو یہاں ہندوستان

سے پاکستان بننے کے عمل کو سرخ اندھیرے سے تعبیر کیا گیا اور ہرے رنگ سے پاکستان بننے کا کے اظہار کے ساتھ زرد روشنی کے دھبوں کے سیاہی مائل نیلے اور کبھی سفید ہونے کے عمل کو وہاں کے تبدیل ہوتے ہوئے نظام سلطنت کے روپ میں پیش کیا گیا۔ جلتے بجھتے اندھیرے احساس کی شدت کو خاطر نشان کرتے ہیں۔

یہاں پر تجریدیت کے جنم لینے کے اسباب کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ جدیدیت کے نام پر غیر محفوظیت، تنہائی ،موت اور خوف کے جن احساسات کو تجریدی افسانے میں پیش کرنے کا رواج بڑھا، وہ دوسرے جنگ عظیم کی خوفناک تباہی کی دین تھے۔ نئی نسل کے جدید افسانہ نگاروں نے تمام خارجی اور داخلی عوامل کو اپنے فنی اں داز سے برتا۔ بد امنی، ایزا، تشدد، استحصال، نسلی امتیازات، گاؤں کا شہروں میں بدلنا جیسی تبدیلیاں افسانہ نگار کی نگاہ سے کیوں کر اوجھل رہ سکتی تھیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تمام خارجی اور داخلی عوامل تجریدیت کے انوکھے خطوط کے ساتھ سامنے آئے لیکن اس انوکھے انداز نے افسانے کی شکل کو پیچیدہ بنانے کی کوشش کی۔ بقول سلام بن رزاق:

> ''ترقی پسند افسانے کے زوال کے بعد جدیدیت ایک طاقتور رجحان کی شکل میں ابھری مگر جلد ہی تجریدیت اور ابہام کے نام پر جو چیستاں تخلیق کیا گیا اس نے اردو افسانے کے ارتقاء میں ایک زبردست دراڑ ڈال دی۔''[۵۱]

البتہ اس تکنیک سے افسانے نے کئی کرٹیں بدلیں۔ فارم اور اسلوب کے لحاظ سے اس کا رنگ روپ بدلا اور اس میں نکھار بھی پیدا ہوا۔ اگر چہ اس میں ٹھوس ہونے کی وہ کیفیت نہیں پائی جاتی جو منطقی افسانے کی خصوصیت ہے۔ اس میں زماں اور مکاں کا واقعاتی احساس بھی نہیں ملتا بلکہ زماں اور مکاں دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر واقع ہوتے ہیں۔ جیسا کہ گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون 'اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ' میں تحریر کیا ہے:

> ''تجریدی افسانہ ہمارے افسانے کے اس سفر کی نشاندہی کرتا ہے جس کا رخ خارج سے داخل کی طرف ہے، یہ انسان کے ذہنی مسائل، اس کے کرب اور حقیقت کے عرفان کی تلاش کا اظہار ہے۔ وہ بھی صرف فکر یا ذہنی سوچ کی سطح پر۔ افسانہ علامتی ہو یا تجریدی، اس میں لغوی معنی صرف ایک طرح کا اشارہ کر دیتے ہیں، باقی کام پڑھنے والوں کی ذہنی استعداد کا ہے۔''[۵۲]

اس قسم کی تصویریں 'آخری آدمی'، کایا کلپ، (انتظار حسین)، مرگی، چوراہا، چوراہا، کونپل، گائے، پرندے کی کہانی (انور سجاد)، لمحے کی موت، وہ سرگوشی (غلام الثقلین)، پوٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ، کمپوزیشن سریز (بلراج مینرا)، رونے کی آواز، خشت وگل، تلقارمس، جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں (سریندر پرکاش)، نچا ہوا البم، پرچھائیاں، زمین کا درد، (اقبال متین)، کوبڑ، اپنا گوشت، کوّا، (شوکت حیات) جیسے افسانوں میں مل جاتی ہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اگر ان تجریدی افسانوں میں کبھی موضوع ہوتا بھی ہے لیکن فنکار جان بوجھ کر موضوع نہیں بناتا بلکہ اسفسانہ مکمل ہونے کے بعد کچھ نہ کچھ پہلو اس میں سے نکل آتا ہے، وہی تجریدی افسانے کا موضوع بن جاتا ہے۔

اس طرح کے افسانوں میں فنکار خیال کا وہ پہلو بیان کرتا ہے جو کسی چیز سے متاثر ہونے کے بعد افسانہ نگار کے ذہن پر اپنا اثر چھوڑتا ہے جسے فنکار چاہ کر بھی نہیں جھٹلا سکتا۔ اور وہ اثر اس کے ذہن میں تجریدی حالت میں ہوتا ہے یعنی ابھی وہ اسے کوئی ہیئت دے نہیں سکا ہے، خیال کو وہ اس کی اسی خام حالت میں لفظوں کے سانچے میں ڈھال کر بیان کر دیتا ہے۔ جس وقت تجریدی افسانے لکھے گئے افسانہ نگار تذبذب کی حالت میں تھا۔ ہر طرف انیشار کا ماحول تھا۔ ایسے مشکل دور میں افسانہ نگار اپنے مختصر افسانے میں کسی ایک چیز کو موضوع بنا کر پیش نہیں کر پا رہا تھا۔ اسی لیے تجریدی افسانوں میں وحدت تاثر کی بجائے مجموعی تاثر نظر آتا ہے۔

افسانہ نگار تجریدی افسانے میں جن موضوعات کا استعمال کرتا ہے وہ اس طرح سے ہیں: کرپشن، فرد کی تنہائی، دہشت گردی، مشینی اور میکانکی زندگی، اخلاقی قدروں کی گراوٹ وغیرہ۔ یہ تمام موضوعات فرداً فرداً ایک افسانے میں بھی ملتے ہیں اور تمام موضوعات یا بیشتر موضوعات ایک افسانے میں بھی مل جاتے ہیں کیوں کی افسانہ نگر ان موضوعات میں ذہنی طور پر الجھ چکا تھا اور وہ ان سے بہار نکلنے کی لیے ان کی تخلیق کرتا تھا۔ اسی تخلیق کو تجریدی افسانہ کہتے ہیں۔

جیسا کہ پہلے بھی بیان ہو چکا ہے کہ تجریدی افسانوں میں موضوع نہیں ہوتا کیوں کہ افسانہ نگار افسانہ لکھنے سے پہلے سوچتا ہی نہیں کہ اسے کس چیز کو موضوع بنا کر افسانہ تخلیق کرنا ہے۔ یہاں تو افسانہ نگار متاثرہ واقعہ کا تاثر بیان کرتا ہے وہ بھی شعر میں داخل ہوئے بغیر۔ افسانہ نگار یہاں صرف اپنے احساسات کو جوں کا توں بیان کر دیات ہے اس کے لیے اسے نہ الفاظ کی تلاش ہوتی ہے اور نہ ہی خیالات کی۔ اگر کوئی افسانہ صرف اور صرف تجرید کی بنیاد پر لکھا جا رہا ہے تو پھر اس کا کوئی موضوع پہلے سے طے نہیں ہوتا۔ وہ صرف افسانہ نگار کا ادھورا احساس ہوگا۔ تجریدی افسانوں میں باطنی واقعیت پسندی ہوتی ہے۔ افسانہ نگار واقعات کو خارجی زندگی کی نظر سے نہیں بلکہ اپنی باطنی زندگی کے حوالے سے دیکھتا ہے اور اسے جوں کا توں بیان کر دیتا ہے۔

باطنی زندگی کا بیان کرتے وقت اسے نہ پلاٹ اور کرداروں کے ارتقاء میں دلچسپی ہوتی ہے اور نہ ہی زماں و مکاں کی۔ یہاں وہ بے ہنگم اور منتشر زندگی کی ترجمانی کرتا ہے یعنی بے ربط واقعات کا بیان ہی 'تجریدی افسانہ' ہے۔

جمال آرا نظامی نے تجریدی افسانے کی واقعیت پسندی پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''تجریدی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ زندگی کی وہ ترجمانی کرتا ہے لیکن وہ زندگی کو جس طرح بے ہنگم پاتا ہے اسی روپ میں پیش کر دیا تا ہے۔ پہلے افسانہ نگار زندگی کی بے ربط واقعات کو ایک مربوط سلسلہ میں پرو کر ایک خاص تاثر ابھارتا ہے اس طرح دیکھا جائے تو تجریدی افسانہ واقعیت پسندی کے ذیل میں آجاتا ہے۔ لیکن یہ واقعیت پسندی خارجی نہیں بلکہ باطنی ہے۔'' ۵۳

افسانہ نگار کے ذاتی تجربات و احساسات ہی تجریدی افسانے کے واقعات کہلاتے ہیں۔ ان افسانوں میں واقعات کسی قصے سے نہیں ابھرتے۔ ایسے افسانوں میں پلاٹ کی تنظیم داخلی سطح پر کی جاتی ہے جس کو ہم صرف محسوس کر سکتے ہیں۔ شمیم احمد کے خیالات اس سارے بحث کے برعکس ہی معلوم ہوتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ افسانہ چاہیے کتنا بھی تجریدی اور علامتی کیوں نہ ہو، واقعات کو ایک دوسرے سے جوڑ کر ہی پیش کیا جاتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''افسانہ چوں کہ نثر کی صنف ہے اس لیے وہ شعر کے مقابلے میں اجمال کے بجائے تفصیل کا علمبردار ہوگا۔ چاہے وہ کتنا ہی تجریدی یا علامتی کیوں نہ ہو۔ اس میں واقعات کی کڑیاں پوری اور مربوط ضرور ہوں گی جب کہ وہ کڑیاں شعر میں ہر جگہ غائب ہیں۔ شعر میں محض چند کلیدی الفاظ سے یہ افسانویت ابھری مگر افسانے میں ساری کڑیوں کے مربوط ہونے کے بعد ابھرتی ہے۔''[۵۴]

شمیم احمد نے افسانے اور شعر کا تقابل کرتے ہوئے افسانے میں واقعے کی اہمیت اجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہوئے کہا ہے کہ واقعہ کتنا بھی تجریدی ہو، وہ مربوط ہوگا کیوں کہ افسانے میں مجموعی تاثر ہی کی اہمیت ہوتی ہے لیکن جب کوئی واقعہ صرف فنکار کے باطنی اظہار سے تعلق رکھتا ہوں اور وہ الفاظ کے ذریعہ افسانے میں اور الجھا رہا ہوں تو وہ مجموعی تاثر پیش کرنے میں بھی ناکام ہوسکتا ہے اور اکثر تجریدی افسانوں میں یہی ہوتا ہے۔

واقعے کی تجرید دراصل یہ ہوتی ہے کہ ایسا واقعہ جو فطری یا غیر فطری طور پر واقع ہوا ہو اور جس کی ترتیب غیر منظّم طریقے سے انجام دی گئی ہوں اور اس واقعے کے زماں و مکاں کا بھی کوئی ذکر نہ ہو تو یہ تجریدی واقعہ کہلاتا ہے۔

پلاٹ مختصر افسانے کی بہت اہم کڑی ہے لیکن تجریدی افسانوں میں پلاٹ بھی نہیں ہوتا۔ یہاں افسانے میں آغاز کب ہوتا ہے، ارتقاء کیسے ہوتا ہے اور انجام کیا ہوتا ہے۔ ان سولات کے جواب خود افسانہ کے پاس بھی نہیں ہوتے تو وہ پلاٹ کی تعمیر کس بنیاد پر کر سکتا ہے۔ تجریدی افسانوں میں پلاٹ کس طرح کا ہوتا ہے اس بات کا ذکر عزیز فاطمہ نے بہت ہی واضح انداز میں کیا ہے:

> ''تجریدی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی وہ زندگی کو جس بے ہنگم اور منتشر طریقہ پر دیکھتا ہے اسی طرح پیش کر دیتا ہے۔ یعنی انتشار کی تصویر کشی کے ذریعہ ہی کرتا ہے۔''[۵۵]

یہاں یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ افسانہ نگار منتشر زندگی کی عکاسی منتشر طریقے ہی سے تخلیق کرتا ہے۔ اس میں وہ اپنے خیال کو بناوٹی انداز کے بغیر پیش کر دیتا ہے۔

افسانہ نگر جب کسی واقعہ سے متاثر ہوتا ہے تو وہ اس واقعے کے جس پہلو سے متاثر ہوتا ہے اس کا بیان افسانے میں خالص طریقے سے تخلیق کرتا جاتا ہے۔ ایسا کرتے وقت وہ یہ نہیں سوچتا کہ یہ چیز قاری کو پیش کرنے کے لیے مناسب ہوگی یا نہیں۔ افسانہ نگار صرف اپنے ذہن کا دباؤ کم کرنا چاہتا ہے۔ متاثرہ واقعات کو اس کی اصل حالت میں

پیش کرنے ہی کو تجرید کا اہم جز مانا جاتا ہے۔

کہانی پن کی اہمیت افسانے میں بہت زیادہ ہوتی ہے لیکن تجریدی افسانوں میں کہانی پن موجود نہیں ہے۔ کہانی کے بغیر افسانہ، افسانہ نہیں لگے گا۔ اگر افسانے میں کہانی نہ ہوتا افسانہ پڑھنے والے کو اپنے طرف متوجہ کرنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔ اگر قاری مجبوری میں ایسے افسانوں کو پڑھ بھی لے تو وہ سمجھ میں نہیں آتے۔ اسی سلسلے میں شہزاد منظر نے مشتاق قمر کے خیال کو اس طرح پیش کیا ہے:

''جہاں تک کہانی پن کا تعلق ہے افسانہ تجریدی ہو یا روایتی، اس میں ایک کہانی یا کہانی کی فضا کا پایا جانا ضروری ہے لیکن جدید افسانہ نگاروں کا المیہ یہ ہے کہ ان کا افسانہ قطعی ان ریڈ ایبل ہوتا ہے اور اگر دل و دماغ پر جبر کر کے پڑھا جائے تو بھی وہ کسی کی سمجھ میں نہیں آتا۔''۵۶

کہانی پن سے خالی افسانے زیادہ تر قاری کو پسند نہیں آتے کیوں کہ قاری اس میں اپنے آپ کو تلاش کرتا ہے۔ اگر وہ اس کی سمجھ میں نہ آئے تو اس کے پڑھنے کا کیا مقصد ہو سکتا ہے۔

کہانی پن تجریدی افسانوں میں بھی بعض اوقات ہوتا تو ہے لیکن روایتی مختصر افسانے کی کہانی کی طرح نہیں۔ یہاں کہانی کے صرف شیڈس دکھائی دیں گے۔ تجریدی افسانہ پڑھنے کے بعد جب پڑھنے والا اس افسانے کو دوسروں کو سنانے جاتا ہے تو وہ کہانی کو اپنے طور پر ترتیب دے کر کسی نہ کسی طرح واقعات کو ایک دوسرے سے جوڑ کر سنا ہی دے گا۔ اسی طرح طارق چھتاری بھی لکھتے ہیں:

''کسی افسانے میں کہانی پن ہے یا نہیں.... اسے پرکھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ جب کوئی کہانی پڑھ چکے تو اس افسانے کی کہانی زبانی سنانے کو کہا جائے، اگر اس میں کہانی پن ہوگا تو خواہ کیسی بھی تجریدی کہانی کیوں نہ ہو اور واقعات کو کتنا ہی توڑ مروڑ یا ان کی ترتیب بگاڑ کر کیوں نہ پیش کیا گیا ہو.... زبانی بیان کرتے وقت سنانے والا لاشعوری طور پر اپنے حساب سے واقعات کو ترتیب دے کر سنا دے گا جیسے انور سجاد کی کہانی ''مرگی'' جو ایک تجریدی کہانی ہے اور بظاہر اس کی کوئی ہیئت نظر نہیں آتی.... لیکن اس میں کہانی پن موجود ہے اور اس کو زبانی سنانا ممکن ہے۔''۵۷

تجریدی افسانوں میں بھی اگر کہانی پن موجود ہوں تو یہ بھی دلچسپ معلوم ہوتے ہیں لیکن زیادہ تر تجریدی افسانے کہانی پن سے خالی ہیں۔

کردار بھی مختصر افسانے کا اہم عںصر ہوتے ہیں جس کے ذریعے افسانہ نگار مکالمے ادا کرواتا ہے۔ ان ہی مکالموں کے ذریعے افسانہ آگے بڑھتا ہے۔ لیکن تجریدی افسانوں میں کردار کو اکثر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ کچھ تجریدی افسانوں میں تو کردار ہی نہیں ہوتے اور اگر کردار ہوں بھی تو انہیں واضح طور پر سامنے نہیں لایا جاتا۔

تجریدی افسانوں میں کردار نہیں بھی ہوں تو افسانہ نگار بیانہ انداز میں افسانے کو آگے بڑھاتا ہے۔ اگر افسانے میں کردار کی ضرورت محسوس ہوں تو افسانہ نگار ''میں'' کا استعمال کر کیا فسانے میں داخل ہوتا ہے۔ بے شناخت

کردار اکثر تجریدی افسانوں میں استعمال کیے جاتے ہیں۔ان ہی کرداروں سے افسانے میں تجرید قائم رہتی ہے۔سلیم شہزاد نے کردار کی تجرید کے سلسلے میں لکھا ہے:

> ''کرداروں کی تجرید یہ ہے کہ انسانی یا حیوانی صفات سے جدا صفات رکھنے والے بے شناخت کردار افسانے میں لائے جائیں۔یعنی کالو بھنگی یا محمد بھائی کی بجائے حقیقت سے اعتراض کرتے ہوئے الف۔بے۔جیم یا بے سر کا آدمی ان کے نام ہوں۔'' ۵۸؎

کرداروں کے اگر نام نہیں ہے تو پھر انہیں ہم کردار نہیں کہہ سکتے۔کرداروں کی شناخت نام سے ہوتی ہے لیکن اگر کردار کی صرف صفت کا بیان ہو رہا ہے تو اس کا تعلق ذات سے ہوتا ہے۔کردار کی ذات اور صفات کی بات کرتے ہوئے وارث علوی ایک مثال پیش کرتے ہیں:

> ''جب کردار نے ذات اور صفات پیدا کر لیں تو وہ اپنے طبقے کے دوسرے کرداروں ممیز ہو گیا۔مثلاً اگر باپ کا کردار بے نام ہے،اس کی کوئی صفات ذاتی نہیں تو وہ محض ایک باپ ہے جو باپ کے نمائندہ رویوں کی علامت ہے لیکن اگر باپ جابر ہے،سخت گیر ہے،بے رحم ہے تو وہ دوسرے باپوں سے مختلف ہے اور اسی لیے وہ اب نمائندہ یا ٹائپ یا علامت کی سطح سے بلند ہو کر کردار کی سطح میں داخل ہوتا ہے۔'' ۵۹؎

وارث علوی کے خیال میں کردار جب اپنی صفات سے بلند ہوتا ہے تب ہی اسے ایک کرار کی شکل دی جاتی ہے۔

تجریدی افسانوں میں کرداروں کے نام الف،بے،جیم،لام،میم رکھے جاتے ہیں کیوں کہ ان کرداروں کو اگر چہ کوئی معروف نام رکھ دیا جائے تو افسانہ پڑھتے وقت ہمارا ذہن کسی ایک انسان کے بارے ہی میں سوچ سکتا ہے لیکن اگر ان کرداروں کے نام حروفِ ابجد میں رکھے جائیں تو افسانہ پڑھنے والے قاری کے خیالات وسیع ہو جائیں گے اور وہ اپنے ذہن میں واقعہ کے کسی ایک پہلو کو نہیں دیکھے گا بلکہ ہزاروں خیلالات اس کے ذہن میں ابھریں گے،اسی طرح ایک افسانے میں کرداروں کے ذریعہ تجرید واقع ہوتی ہے۔

منجملہ ہم یہی کہیے گے کہ تجریدی افسانوں کی پہچان کے لیے جو باتیں سب سے اہم نظر آتی ہیں وہ یہی ہے کہ ان افسانوں میں پلاٹ کو ترتیب نہیں دیا جاتا کیوں کہ یہاں افسانہ نگار متاثرہ واقعہ کی کیفیات کا بیان باطنی ذہن سے کرتا ہے۔موضوع کے انتخاب کی تو یہاں ضرورت ہی محسوس نہیں کی جاتی،یہاں افسانے میں کئی موضوعات پر اظہار خیال ملتا ہے۔کرداروں کے بھی باقاعدہ نام نہیں ہوتے بلکہ ایسے ناموں کا استعمال کیا جاتا ہے جن سے افسانے میں پیچیدگی قائم رہے اور کوئی بھی مکالمہ واضح طور پر سمجھ میں نہ آئے۔زیادہ تر تجریدی افسانوں میں کرداروں کے ناموں کے لیے حرف تہجی کا استعمال یا پھر بے سر کا آدمی،پہلا آدمی،دوسرا آدمی وغیرہ رکھے جاتے ہیں۔افسانہ نگار یہاں زماں و مکاں کی قید سے بالکل آزاد ہے۔یعنی تجریدی افسانوں میں ماضی یا حال کی کوئی قید نہیں۔وقت اور مقام کے بغیر ہی تمام کیفیات کا بیان ہو جاتا ہے۔اسلوب تجریدی افسانے کا اہم عنصر ہے واحد متکلم کا بیان یعنی افسانے میں ''میں'' کا

استعمال زیادہ تر ملتا ہے۔ پیچیدہ زبان اور غیر معیاری جملے استعمال کیے جاتے ہیں جس سے مفہوم سمجھنا مشکل ہوتا ہے۔ تجریدی افسانوں میں شاعری کا استعمال بھی عام بات ہے۔ وحدت تاثر کے بجائے مجموعی تاثر اور مبہم تاثر پر انحصار کیا جاتا ہے۔ ریاضی کا استعمال جیسے جیومیٹری، مثلث، دائرے، بریکٹیں وغیرہ کے لیے بھی افسانوں میں جگہ دی گئی۔ سائنسی خاکے اور آڑی ترچھی لکیریں بھی تاثرات کو ابھارنے میں مدد کرتی ہیں جیسے کہ تجریدی مصوری میں بھی ان کو جگہ دی گئی۔ ان ہی سارے عناصر سے تجریدی افسانہ ترتیب وتخلیق پاتا ہے۔

☆☆☆☆

حوالاجات:

۱۔فرہنگ ادبیات؛سلیم شہزاد؛ص:۲۱۳

۲۔فنون دسمبر ۱۹۶۶، تجریدی مصوری؛ص:۲۹۲

۳۔فنون؛ تجریدنگاری کی اہمیت؛ص:۲۰۰

۴۔اردوادب کی تحریکیں؛انور سدید؛ص:۱۱۰

۵۔اردوافسانے کا منظرنامہ؛ مرزا حامد بیگ؛ص:۵۔۱۷۴

۶۔بحوالہ:اردوافسانے کا منظرنامہ؛مرزا حامد بیگ؛۱۷۴

۷۔فلسفہ وجودیت اور جدید اردو افسانہ؛ص:۱۳۳

۸۔اردوافسانے میں اشاریت؛محمود خان؛ص:۸۹

۹۔اردوادب کی تحریکیں؛انور سدید؛ص:۱۱۱

۱۰۔تجریدی مصوری؛'فنون' دسمبر ۱۹۶۶؛ص:۲۹۴

۱۱۔نئی کہانی۔ایک توجیہہ؛'شاعر'؛ص:۳۰

۱۲۔اوراق؛ پہلا ورق؛ص:۸

۱۳۔اوراق؛ پہلا ورق؛ص:۸

۱۴۔{Page. 5-6 (http://en.wikipedia.org/wiki/abstract-expressionism)}

۱۵۔تجریدی مصوری؛''فنون'' دسمبر ۱۹۶۶؛ص:۲۹۳

۱۶۔تجریدی مصوری؛''فنون'' دسمبر ۱۹۶۶؛ص:۲۹۳

۱۷۔تجریدی مصوری؛''فنون'' دسمبر ۱۹۶۶ء،ص:۲۹۶۔۲۹۵

۱۸۔تجریدی مصوری اور تفہیم کا مسئلہ؛''فنون'' مئی۔جون ۱۹۶۷؛ص:۱۲۸

۱۹۔پاکستانی ادب؛(چوتھی جلد) فروری ۱۹۸۲،ص:۹۱۔۹۰

۲۰۔جدید آرٹ کی تحریک؛فنون،اپریل۔مئی ۱۹۶۴ء،ص:۴۰۱

۲۱۔تجریدنگاری کی اہمیت؛فنون،اپریل ۱۹۶۸ءص:۱۹۸

۲۲۔اردوادب کی تحریکیں؛انور سدید،ص:۱۱۰

۲۳۔تجریدی مصوری؛فنون،دسمبر ۱۹۶۶ء،ص:۲۹۶

۲۴۔تجریدنغاری کی اہمیت؛فنون،اپریل ۱۹۶۸۔ص:۲۰۱

۲۵۔تجریدی مصوری؛فنون،دسمبر ۱۹۶۶ء؛ص:۲۹۳

۲۶۔جدیدادبی تحریکات وتعبیرات؛سید حامد حسین،ص:۲۷

۲۷۔وارث علوی؛فکشن کی تنقید کاالمیہ۔ص:۶۰

۲۸۔وہاب اشرفی؛اردوفکشن کی تیسری آنکھ،ص:۴۴

۲۹۔فکشن کی تنقید کاالمیہ؛وارث علوی؛ص:۶۰

۳۰۔فنون،دسمبر ۱۹۶۶ءمضمون'تجریدی مصوری'؛ص:۲۹۲

۳۱۔فنون،دسمبر ۱۹۶۶ءمضمون'تجریدی مصوری'؛ص:۲۹۲

۳۲۔فنون،دسمبر ۱۹۶۶ءمضمون'تجریدی مصوری'؛ص:۲۹۲

۳۳۔اردوفکشن اورتیسری آنکھ،ص:۴۴

۳۴۔جدیدشاعری کی ابجد؛سلیم شہزاد،ص:۸۹

۳۵۔سلیم شہزاد،جدیدشاعری کی ابجد؛ص:۹۲

۳۶۔سلیم شہزاد،جدیدشاعری کی ابجد؛ص:۹۲

۳۷۔شمیم حنفی،مٹی کابلاوا۔ص:۱۷۷

۳۸۔شمیم حنفی،مٹی کابلاوا۔ص:۸۳۔۱۸۲

۳۹۔صحرائے اعظم؛ص:۱۰

۴۰۔کیوں کراس بت سے رکھوں جان عزیز؛ص:۳۹

۴۱۔اردوادب کے ارتقامیں ادبی تحریکوں اوررجحانوں کا حصہ۔ص:۵۹۰

۴۲۔جدیدافسانہ۔اردوہندی،ص:۱۷۱

۴۳۔جدیدافسانہ۔۔۔اردو۔ہندی،ص:۲۰۶

۴۴۔اردومیں افسانوی ادب؛جمال آرانظامی،ص:۵۱

۴۵۔ڈاکٹرسلیم اختر؛افسانہ حقیقت سے علامت تک۔ص:۱۰۹

۴۶۔اردافسانے کامنظرنامہ؛مرزاحامد بیگ،:اردورائٹرس گلڈ،الہ آباد۔ص:۱۷۴

۴۷۔ذکروفکر،انٹی افسانے،گیان چندجین؛ص:۱۰۰۔۹۹،۱۹۸۰

۴۸۔ذکروفکر،انٹی افسانہ؛گیان چندجین ص:۹۷،۱۹۸۰

۴۹۔لذت سنگ،منٹو،ساقی بک ڈپو،اردوبازاردہلی؛ص:۲۶،۱۹۸۸

۵۰۔فلسفۂ وجودیت اورجدیداردوافسانہ،ڈاکٹرجمیل اجمیراختر مجبی،۲۰۰۲،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی،ص:۱۲۸

۵۱۔آج کامعاشرہ اورافسانہ؛سلام بن رزاق،بشمولہ نیاافسانہ مسائل اورمیلانات،ص؛۹۷

۵۲۔فکشن، شعریات: تشکیل وتنقید، گوپی چند نارنگ،ص:۲۵۱

۵۳۔اردو افسانوی ادب؛ جمال آرا نظامی،ص:۵۱

۵۴۔مضمون ''عصری آ گہی'' عصری افسانے کی تنقید کے مسائل؛ص:۱۲۲

۵۵۔اردو افسانہ، سماجی وثقافتی پس منظر؛ص:۲۳۴

۵۶۔جدید افسانہ؛شہزادہ منظر،ص:۵۰

۵۷۔جدید افسانہ؛ طارق چھتاری؛ص:۷۴-۷۵

۵۸۔قصہ جدید افسانے کا؛۔سلیم شہزاد،ص:۱۲۸

۵۹۔فکشن کی تنقید کا المیہ؛ وارث علوی،ص:۵۷

باب چہارم

اردو افسانوں میں علامتیت، اساطیریت اور تجریدیت کا موضوعاتی تنقیدی تجزیہ

۱۔ 1903ء سے 1936ء تک

۲۔ 1936ء سے 1947ء تک

۳۔ 1947ء سے 1960ء تک

۴۔ 1960ء سے 1980ء تک

۵۔ 1980ء سے 2015ء تک

ہمارے کلاسیکی ادب میں علامتوں کے استعمال کا سراغ آسانی سے مل جاتا ہے۔علامتیں غزل میں ہمیشہ مرغوب رہی ہیں۔میر تقی میرؔ،مرزا غالبؔ،علامہ اقبالؔ وغیرہ کے ہاں استعاراتی رنگ میں علامتیں نظر آتی ہیں،پھر ترقی پسندوں کے ہاں بھی علامتیں اپنے مخصوص انداز میں نظر آتی ہیں۔جدید دور میں علامتوں کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔چنانچہ ن۔م راشد،فیض احمد فیضؔ،قیوم نظر،یوسف ظفر،اختر الایمان،وزیر آغا،ندا فاضلی وغیرہ نے علامتوں کا بھر پور استعمال کیا ہے اور پھر یہ رجحان موجودہ دور کے شاعروں یعنی حامدی کشمیری،بشیر بدر،کشور ناہید،غضنفر،شفق سوپوری وغیرہ کے ہاں تک پہنچا ہے۔

اردو داستانوں،ناولوں اور افسانوں میں بھی شروع ہی سے علامتوں کا رجحان ملتا ہے۔یہ اور بات ہے کہ جدید اصطلاحی معنی میں اس کا استعمال نہیں ہوا۔اگر ملا وجہیؔ کی 'سب رس' کا جائزہ لیا جائے تو وہاں بھی علامتوں کے حسین مرقعے نظر آئیں گے جو اپنے اندر ایک جہانِ معنی پنہاں کیے ہوئے ہیں۔وجہیؔ کی علامتیں کہیں نفسیاتی اور کہیں متصوفانہ رنگ لیے ہوئی ہیں۔ناولوں میں بھی شروع ہی سے علامتیں نظر آتی ہیں۔نذیر احمد کا ابن الوقت اور مرزا ظاہر دار بیگ اپنے مخصوص مزاج،عادات واطوار کی وجہ سے ایک مخصوص معاشرے کی علامت کے طور پر ابھر کر سامنے آتے ہیں۔جہاں تک افسانے میں علامتی رجحان کا تعلق ہے تو یہ دورِ جدیدیت کی دین نہیں ہے بلکہ آزادی سے قبل کے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی یہ رجحان پایا جاتا ہے۔ابتدائی دور کے افسانہ نگاروں میں یلدرم اور پریم چند کے افسانوں میں علامتی رجحان دیکھنے کو ملتا ہے۔یلدرم کے افسانے ''خارستان وگلستان'' اور ''چڑیا چڑے'' علامت کا روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ان میں علامتیں انسانی نفسیات اور جنسی جبلتوں سے متعلق ہیں۔ڈاکٹر اعجاز راہی ''خارستان و گلستان'' کی علامتیں حیثیت سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''یلدرم نے خارج کی علامتوں سے داخل کی کتھا بیان کی ہے۔یہاں یلدرم کی بُنی ہوئی ساری فضا نفسیات کے اس مدو جزر کی نمائندہ ہے جو جنسی شعور کے جاگنے کے مرحلوں سے تکمیل کی سرحدوں تک پھیلا ہے۔'' [۱]

پریم چند کے 'فکر دنیا'،'دو بیل'،'دوسری شادی'،'جہاد' وغیرہ افسانوں میں ہیں جہاں علامتی رنگ دیکھنے کو ملتا ہے۔بعد میں سعادت حسن منٹو،احمد علی،کرشن چندر،راجندر سنگھ بیدی،احمد ندیم قاسمی،ممتاز شیریں وغیرہ کے افسانے اس سلسلے کی اہم کڑیاں ہیں۔لیکن علامتی کہانیوں کا باقاعدہ آغاز 60-1955ء کے درمیان ہوا۔بقول گوپی چند نارنگ:

> ''علامتی کہانیوں کا باقاعدہ آغاز ۶۰۔۱۹۵۵ء کے لگ بھگ پاکستان میں انتظار حسین اور انور سجاد اور ہندوستان میں بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کی نسل سے ہوا...'' [۲]

چوں کہ میرا موضوع ابتائی دور سے لے کر 2015ء تک ہے اس لیے میں نے اس پورے دور کو چھوٹے چھوٹے

ادوار میں حسب ذیل تقسیم کیا ہے:

1903 سے 1936ء تک

علامتیت

بیسویں صدی کے آغاز میں انفعالیت اور مجہولیت کی فضا ختم ہونا شروع ہوئی اور ایک فعال بیداری کے دور کا آغاز ہوا۔ قومی رہنماؤں اور کارکنوں کی توجہ مذہب اور معاشرت سے ہٹ کر براہِ راست ملکی سیاست اور سماجی مسائل کی طرف مبذول ہونا شروع ہوئی۔ حالات کی کشاکش نے سیاسی جماعتوں کو نئے نصب العین بنانے پر مجبور کیا، شاعروں کے طرزِ فکر میں انقلاب کی روشنی پیدا کی اور نثر کی بیش تر اصناف کو اصلاح کا منصب سونپا۔ یہی وہ دور ہے جب پریم چند نے اردو میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا اور ملکی سیاست اور حالات کو بھانپ کر کہانی کو زندگی کے قریب لانے کی کوشش کی۔ 'سوز وطن' کے دیباچے میں پریم چند ابتدائی دور کے شعری سرمائے کو عاشقانہ غزلوں اور داستانوی ورثہ کو شغلہ قصوں سے تعبیر کرتے ہوئے ادب میں حبّ وطن کے جذبے اور ساتھ ہی اصلاح پر زور دیتے ہیں۔ چنانچہ 'سوز وطن' کے پانچوں افسانے حب وطن اور ایثار و قربانی کا درس دیتے ہیں۔ یہ افسانے داستانی و اساطیری رنگ کے حامل ہیں۔ بناوٹ، فضا، مزاج، نگارش، واقعیت سے گریز، تخیل کی بے لگامی، افسانے کو طربیہ انجام دینے کی روش، نیکی اور بدی کی آویزش میں نیکی کو فتح یاب دکھانے کا التزام، قاری کے جذباتی مطالبات کو آسودہ کرنے کی پیہم کوشش۔ یہ تمام خصوصیات داستانوں کے اثرات کا پتہ دیتی ہیں۔ اور اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس نئی صنف سے فنکار کی واقفیت ابھی محدود ہے۔ 'سوز وطن' کے ضبط ہو جانے کے کے بعد پریم چند کے یہاں ایک اہم تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ انگریز حکومت کی طرف سے سخت سنسر شپ کے پیش نظر پریم چند کے یہاں سیاسی اور سماجی نظریات کی تشہیر نے پینترا بدلا۔ یعنی اب وہ براہِ راست تبلیغ کرنے کی بجائے حب وطن کے جذبے کو بالواسطہ طریقے سے ابھارنے کی کوشش کرنے لگے۔ مہوبا اور بندیل کھنڈ کے تاریخی کھنڈرات کو دیکھ کر انہیں ان میں ہندوستان کے شاندار ماضی کا عکس نظر آیا جس سے انہیں یہ تحریک ملی کہ وہ مادر وطن کی گزشتہ عظمت کا احساس دلا کر حب وطن کے جذبے کو اجاگر کر سکتے ہیں۔ رانی سارندھا، راجہ ہردول اور گناہ کا اگن کنڈ اسی سلسلے کے افسانے ہیں، جن میں ماضی کے کرداروں کی دلیری، قربانیاں اور ایثار و محبت وطن کے تئیں محبت کے جذبے کو ابھارتی ہے۔ ہر چند کہ یہاں بھی اصلاحی اور مقصدی پہلو حاوی ہے لیکن پھر بھی یہ افسانے 'سوز وطن' کے افسانوں سے بہتر ہیں۔ تاریخی افسانوں کے ساتھ ساتھ پریم چند نے اسی دور میں حج اکبر، سوتیلی ماں، نجات، مندر اور بازیافت جیسے افسانے لکھے جن میں موخرالذکر دو افسانے ایک طرح کی بدمزگی کا احساس دلاتے ہیں۔ مجموعی طور پر پریم چند کا یہاں تک کا افسانوی سرمایہ مقصدیت اور اصلاحی پسندی کی نذر رہا ہے۔ اس کے تجزیاتی مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند کے یہاں افسانہ تمام تر بیانیہ بن کر سامنے آتا ہے۔ بیش تر اوقات افسانہ

نگار کہانی میں خود داخل ہو کر تبلیغ پر اُتر آتا ہے جس سے فنی وحدت اور اس کے غیر وضاحتی کردار کو ضرر پہنچتا ہے۔ کردار آزاد فضا میں سانس لینے کے بجائے افسانہ نگار کے ہاتھوں کٹھ پتلیاں بن جاتے ہیں جیسے افسانہ ''صرف ایک آواز'' میں۔ پریم چند چوں کہ اجتماعیت کے قائل ہیں اس لیے ان کی توجہ فرد کے بجائے انبوہ کے تجربے پر ہے، لہذا کرداروں کے نفسیاتی اور ان کے طبعی ماحول کی پیچیدہ اور گہری منطقوں پر ان کی گرفت مظبوط نہیں ہے جس کے نتیجہ میں کردار ان کی تخلیقی شناخت کا وسیلہ نہیں بن سکے ہیں۔ پریم چند ادب کا افادی تصور رکھتے ہیں، حسن کاری کو جاگردارانہ دور کی بات سمجھتے ہیں، حسن کے معیار کو تبدیل کرنے پر زور دیتے ہیں اور اس طرح ایک نئی طرز کی جمالیات پر یقین رکھتے ہیں۔ ایک طرف وہ کہتے ہیں کہ وہ حقیقت پسند نہیں کیوں کہ کہانی میں چیز جوں کا توں رکھی جائے تو سوانح عمری ہو جائے گی لیکن دوسرے طرف ان کے ابتدائی دوا دوار کے افسانوں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کہانی کی اوپری سطح پر ہی حقیقت کا التباس قائم کرنا چاہتے ہیں اور وضاحتی طرز اظہار سے کام لیتے ہیں۔ پروفیسر شمیم حنفی نے اپنے مضمون ''پریم چند کی حقیقت نگاری'' میں بجا طور پر لکھا ہے کہ:

''....بڑا افسانہ بڑی شاعری کی طرح ایک بڑے تخلیقی وژن کا محتاج ہوتا ہے اور یہ وژن اسی وقت اہم بنتا ہے جب اس کی تجسیم کے لیے فن کار کو معروضی تلازمہ ہاتھ آجائے۔ پریم چند کا وژن ادھورا اور ان کے افسانوں کا معروضی تلازمہ نیم اطمینان بخش ہے۔''[۳]

تاہم 1920ء کے بعد کا دور پریم چند کے افسانوی فن کا زرخیز دور قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس دور میں عید گاہ، شطرنج کی بازی، آتمارام، آخری تحفہ، استعفیٰ، پوس کی رات، دو بیل اور کفارہ جیسے افسانے لکھ کر پریم چند نے اپنی ان تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا جو 'کفن' میں اپنی تکمیل شدہ صورت میں ملتی ہیں۔ ان افسانوں کے کردار گرد و پیش کے جانے پہنچانے کردار ہونے کے باوجود اپنے انوکھے پن کا احساس دلاتے ہیں اور استعاروں کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ مثلاً شطرنج کی بازی میں ایک تمثیلی اور کسی حد تک علامتی سطح ملتی ہے۔ زندگی کی بساط پر کھیلے جانے والی ہار جیت کی یہ بازی برابر جاری رہتی ہے۔ ویران مسجد کی بوسیدہ دیواریں اور شکستہ مینار معدوم ہوتی ہوئی مغلیہ سلطنت کی یاد دلاتے ہیں۔ افسانے کے اختتام پر جہاں شام کا منظر پیش کیا گیا ہے، اندھیرا مغلیہ سلطنت کے غروب ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

''مسجد کے کھنڈروں میں چمگاڈروں نے چیخنا شروع کیا، ابابیلیں آ آ کر اپنے گھونسلوں سے چمٹیں''

یہ منظر علاوہ دوسری باتوں کے ایک مخصوص معنی میں اس دور کے سیاسی اور تہذیبی آشوب کا علامیہ بھی ہے۔ اس طرح پورا افسانہ پریم چند کے ماقبل افسانوں کے مقابلے میں یک رخا ہونے کے بجائے متعدد معنویت کا حامل ہے۔

اس طرح کے افسانوں کی روشنی میں یہ کہنا بے جا نہیں کہ پریم چند اب حقیقت نگاری اور مثالیت پسندی کے درمیان توازن قائم کرنے اور افسانوں میں اپنے مقصد کو فنی لوازمات کے ساتھ برتنے میں دسترس حاصل کر چکے تھے اور یہ کہنا مبالغہ نہیں کہ ان کا آرٹسٹ ان کے مصلح پر غالب آچکا تھا، جس کے نتیجہ میں ان کے فن میں ہیجان کی بجائے سکوت

اور گہرائی نے جگہ پائی۔اب وہ اشیاء کی باطنی حقیقتوں کا مطالعہ وہ مشاہدہ کرنے لگے تھے۔یوں پریم چند کے پورے تخلیقی سفر میں پختگی کی طرف بڑھنے کا ایک تدریجی عمل ملتا ہے جوان کے آخری افسانہ ’کفن‘ میں نقطۂ عروج کو پہنچا ہے۔ پریم چند کا یہ شاہکار افسانہ فنی دردوبست، وحدت تاثر، طنزیہ فضا، کرداروں کے عمل اوراس کے غیر متوقعہ پن اور مکالموں کے اعتبار سے اردو کے جدید مختصر افسانہ کے بہت قریب ہے۔اسی لیے جدید مختصر افسانہ نگاروں میں سے بعض نے اپنا فنی رشتہ اسی افسانے جوڑ دیا ہے۔گویا ’کفن‘ پریم چند سے تعلق خاطر کا ایک نیا استعارہ قرار پاتا ہے۔ یہ افسانہ باپ بیٹے کے نازک ٹوٹے جڑے ہوئے رشتے کی تجزیاتی پرکھ ہے جس میں دونوں کو درد کی زنجیر منسلک کیے ہوئے ہے۔ جھونپڑے کے اندر دردزہ سے پچھاڑیں کھاتی ہوئی گھر کی بہو بدھیا کی دل دہلانے والی چیخیں افسانے کے پہلے اور خاموش منظر میں کپکپی پیدا کرتی ہیں لیکن باپ بیٹا دونوں باہر بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموشی سے آلو بھون کر کھا رہے ہیں اوراس خدشے کے پیش نظر کوئی بدھیا کو دیکھنے نہیں جاتا کہ دوسرا تب تک نہ آلوؤں کا بڑا حصہ صاف کر لے۔

پریم چند نے اپنی فن کاری سے اس ناممکن انسانی فعل کو ممکن بنا دیا ہے۔ بدھیا کی چیخیں، اس کی موت، اوراس موت سے مادھو اور گھیسو کی قریب قریب لاتعلقی، یہاں تک کہ کفن کے لیے حاصل کیے گئے پیسوں سے شراب پینے اور یوں اپنے طور پر غم غلط کرنے کے واقعات سے افسانے کی جو کلی فضا تشکیل پاتی ہے وہ معاشرے کی Dehumanised صورت حال کو پیش کرتی ہے۔کفن میں پریم چند نے پہلی بار وضاحتی اور سطحی اظہار سے اس قدر احتراز کیا ہے اور افسانے کی ڈرامائیت اور تخلیقیت سے معنوی وسعت کو اُبھارا ہے۔بعض لوگوں نے کفن کو ایک تمثیلی افسانہ قرار دیا ہے یعنی دردِزہ میں کراہتی ہوئی عورت افرو ایشائی سماج ہے اور تاڑی کا نشہ انقلاب کا جنون ہے، یا ولادت سے مراد آنے والی نسلیں ہیں۔افسانے میں اس قسم کی تعبیروں کی گنجائش ہے، لیکن بقول گوپی چند نارنگ:

> ’’اس افسانے میں تمثیل سے زیادہ Ironey کی اہمیت ہے اور Ironey میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادنظر میں دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان میں صورت حال میں مضمر المیے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے۔‘‘[۴]

کفن میں پریم چند نے کم از کم مکالمے رکھے ہیں اور زیادہ تر کفایت لفظی سے کالیا ہے۔

پریم چند کی فنی شخصیت اردو افسانے کے ایک بہت بڑے دور پر پھیلی ہوئی ہے، انہوں نے جس روایت کی ابتدا کی وہ 1947ء تک اردو افسانے میں کسی نہ کسی صورت میں موجود رہی۔ پریم چند کی روایت کو سب سے پہلے سدرشن، اعظم کریوی اور علی عباس حسینی نے آگے بڑھایا۔ان میں حسینی کے بعض افسانے مثلاً برف کی سل، چیل کے انڈے اور آم کا پھل ہلکی اور لطیف رمزیت کا احساس دلاتے ہیں، لیکن مجموعی طور پر ان تینوں افسانہ نگاروں نے پریم چند کی اصلاح پسندی کو اپنا نصب العین بنایا اور انفرادی رنگ وآہنگ کے باوجود افسانے کے تخلیقی کردار کی طرف کوئی خاطر خواہ توجہ نہ دی۔ یہاں تک کہ انہوں نے پریم چند کے دور آخر کے افسانے خصوصاً ’کفن‘ سے بھی استفادہ نہیں کیا۔

پریم چند کی حقیقت نگاری کے دوش بدوش اردو افسانے میں رومانی رجحان بھی شروع ہی سے پرورش پاتا رہا۔ اس رجحان کے علم برداروں میں سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، جوش، مجنوں اور ل احمد قابل ذکر ہیں۔ یلدرم اور نیاز فتح پوری کے افسانوں کی رومانیت دراصل پریم چند کے ابتدائی افسانوں میں پائی جانے والی کھری حقیقت نگاری کا ردِعمل ہے۔ یلدرم کے افسانوں میں اس بات کی پہچان ہوتی ہے کہ فن کار اپنے مسلک کو قاری تک پہنچانے کے لیے اظہار و بیان کے جن وسائل کو بروئے کار لاتا ہے وہ فن کی لطافتوں سے پُر ہیں۔ یلدرم کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ زندگی کے مسائل سے کنارہ کش ہو کر محض رومان کی فضاؤں میں سانس لیتے ہیں۔ لیکن ''خارستان وگلستان'' میں مرد اور عورت کے فطری رشتے، ''سودائے سنگین'' میں انسانی فطرت کے تجزیاتی مطالعے یا ''چڑیا چڑے کی کہانی'' اور ''حکائیہ لیلیٰ مجنون'' میں اخلاقی اقدار اور معاشرتی صورت پر طنز کے پہلوؤں کی پہچان یلدرم پر زندگی سے فرار کے الزام کی تردید کرتی ہے، واقعہ یہ ہے کہ یلدرم نے زندگی کے رومانی پہلوؤں کی عکاسی کے باوجود اپنے دور کی تلخیوں سے اپنا دامن نہیں بچایا۔

یلدرم کے افسانوں میں پہلی بار علامت نگاری کے مثبت نقوش ملتے ہیں۔ خارستان وگلستان، صحبت ناجنس اور سودائے سنگین جیسے افسانوں میں کئی خوبصورت اور معنی خیز علامتیں قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ سودائے سنگین میں ہر فرد نفسیاتی مریض ہے جو رفتہ رفتہ جنسی ناآسودگی کا شکار ہو کر ایک پتھر کے بت کو دیکھتا ہے اور ذہنی تسکین کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔ ہر فرد کی اس نفسیاتی الجھن کو یلدرم نے مختلف علامتوں سے ظاہر کیا ہے۔ اس سلسلے میں مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> ''....کچھ تاریک کچھ روشن حالت میں، میں نے دنیا کا سب سے عجیب ایک کمرہ دیکھا، ساری دیواروں پر سرخ کاغذ لپٹا ہوا تھا''......
>
> ''ایک چینی کی رکابی تھی جس پر ایک تصویر منقعش تھی، ایک گھنے درختوں کا جنگل ہے اس میں ایک بارہ سنگھا ہے جس کے سینگ ایک درخت کی شاخ میں الجھ گئے ہیں اور وہ انہیں چھٹانے کی کوشش کر رہا ہے۔''.....
>
> ''ایک اور تصویر تی جس میں ایک وحشی صورت لڑکی تھی جس کا آدھا دھڑ یہاں زمین میں غائب تھا اور بالوں سے خون کے قطرے ٹپک رہے تھے۔''.....
>
> ''تصویر کے نیچے دو جاپانی پنکھوں کو کھول کے اور دیوار میں گاڑ کے ایک عظیم متیتری کی شکل بنائی گئی تھی۔''[۵]

اسی طرح 'خارستان وگلستان' کے دوسرے حصے ''شیرازہ'' کا یہ پروگراف بھی اسی طرح کا منظر پیش کرتا ہے:

> ''ایک رات جب کہ چاندنی کھلی ہوئی تھی اور جزیرے میں خاموشی طاری تھی، خارا آلاتِ حرب اور بہت سا خورد ونوش کا سامان لے کر جزیرۂ خارستان کو 'خدا حافظ'' کہہ کر کشتی میں بیٹھ سمندر سے مقابلے کے لیے چپکے سے نکل کھڑا ہوا۔''[٦]

یلدرم کے افسانوں کا مطالعہ ذوق جمالیات کی تسکین ہی نہیں کرتا بلکہ ان افسانوں میں بعض علامتوں سے مطلب و

مفاہیم کی جن کرنوں کا اخراج ہوتا ہے وہ قاری کو ایک وسیع تناظر میں دیکھنے کی دعوت دیتی ہیں۔ یلدرم کے افسانوں کی اہمیت ان کی زبان کی وجہ سے بھی ہے۔

زبان کا چٹخارہ نیاز فتح پوری کے افسانوں میں بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔لیکن کے یہاں افسانے کا فن زیادہ پختہ نہیں مانا جاتا۔ نیاز نے یونانی اساطیر کا جو احیاء کیا وہ اپنی جگہ اہم سہی لیکن اس کا ان کے اپنے دور میں کوئی ردعمل پیدا نہیں ہوسکا۔ زبان کی غیر معمولی ادبیت، عبارت کا پھیر، تشبیہہ اور استعارہ کی کثرت سے قطع نظر نیاز کے افسانوں میں فن کے مطالبات پورے نہیں ہوتے اور اکثر افسانے مضمون اور انشائیے کی خصوصیات کے حامل ہیں۔ شاید اسی وجہ سے نیاز نے بعد میں تنقید کی طرف توجہ کی۔ تاہم ''کیوپڈ اور سائیکی'' اور ''الحمرا کا گلاب'' یلدرم کے رمزی برتاؤ کے اثرات کا پتہ دیتے ہیں۔ ل احمد، مجنون گھورکھپوری اور حجاب امتیاز علی کی کوششیں قابل ذکر ہیں لیکن افسانے کے تخلیقی امکانات کو دریافت کرنے کے سلسلے میں ان جملہ رومانی افسانہ نگاروں کا کوئی غیر معمولی رول نظر نہیں آتا۔ انہوں نے رومانیت کو محض اسلوب اور زبان کی حد تک اپنایا اور زندگی کے تئیں اس منفرد روّیے کو مس نہیں کیا جس سے رومانیت عبارت ہے۔

اردو افسانے کا یہ تشکیلی دور کسی مثبت ارتقاء کا حامل نظر نہیں آتا۔ ایک طرف پریم چند اور ان کے مقلدین کے فن میں اصلاحی پہلو غالب ہے اور دوسری طرف یلدرم اسکول کے افسانہ نگاروں کے یہاں زبان کی طرف توجہ زیادہ اور تجربے کی گہرائی کم نظر آتی ہے۔ جس طرح پریم چند کے دور آخر کے افسانوں کی فنی بلندی کی طرف سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی وغیرہ نے کوئی خاص توجہ نہیں دی۔ اسی طرح یلدرم کے یہاں پیدا ہونے والے افسانے کا تخلیقی اور رمزی رجحان بھی خوابیدہ ہو گیا۔ دراصل پریم چند کی حقیقت نگاری اور معاشرتی زندگی کی راست تصویر کشی اس دور کے عمومی مزاج سے ہم آہنگ تھی اور یلدرم اسکول کے فن کار اپنا سارا زور زبان کی چٹخارے پر صرف کر بیٹھے، جس کے نتیجہ بقول وزیر آغا یہ نکلا کہ:

> ''افسانہ قصہ گوئی سے آگے بڑھ کر انکشاف ذات اور عرفانِ ذات و کائنات کے مدراج تک نہیں پہنچ پایا۔''[7]

اس سلسلے میں ڈاکٹر سلیم اختر کا کہنا ہے کہ:

> ''ان کے ذہن میں یہ بات نہ جانے کس نے بیٹھا رکھی تھی کی Exotic ماحول پیدا کرنے کے لیے محض شاعرانہ انداز بیان سے کام چلتا ہے.....Exotic ماحول کے لیے مشاہدہ اور جزئیات نگاری کی ضرورت ہوتی ہے، محض تشبیہہ استعارہ سے بات نہیں بنتی۔''[8]

یہاں اس بات کا ذکر کرنا لازمی سمجھتا ہوں کہ رومانی اسکول کے افسانہ نگاروں کے یہاں پہلی بار کئی نئے اور انوکھے موضوعات در آئے۔ مثلاً نیاز فتح پوری کے افسانوں میں کردار کی نفسیاتی الجھنوں کی طرف توجہ ملتی ہے۔ خود یلدرم کے یہاں جنس کا موضوع پہلی بار آیا ہے اور انکے ہی افسانہ 'خارستان و گلستان' کو اردو کا پہلا جنسی افسانہ قرار دیا جاتا ہے۔

اس سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ اردو افسانہ سماج کے ساتھ ساتھ فرد کی باطنی صورت حال کا آئینہ دار بنا اور یہ خصوصیت جدید اردو افسانے کی بنیادی قدروں میں سے ہے۔

افسانے کے اوّل کے اواخر میں ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے بعض نئی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور 'انگارے' کے افسانے اس کا مظہر ہیں۔ مغربی علوم و افکار سے شناسا چند نوجوان فن کاروں کی دس تخلیقات پر مشتمل یہ مجموعہ اردو افسانے کے دور اول کی آہستہ خرامی میں ایک انقلاب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے فنکار بقول آل احمد سرور:

''نفسیاتی نقطہ نظر سے جیمز جائس اور معاشی نقطہ نظر سے کارل مارکس کے مقلد تھے۔''[9]

انگارے میں شامل نو افسانوں میں پریم چند کی حقیقت نگاری اور یلدرم کی رومانیت کا امتزاج تو ملتا ہے لیکن روایت سے انحراف کی صورت میں۔ خیال کی بے باکی، طنز کی تلخی اور احساس کی شدت کے باوجود یہ افسانے اعلیٰ پائے کے نہیں ہیں کیوں کہ ان میں کہیں کہیں تمسخر اور جھنجھلاہٹ اور بعض جگہ ابتذال نظر آتا ہے۔ بعض افسانوں میں جذباتیت انتہا پسندی، ہیجانی کیفیت اور بکھراؤ کی وجہ سے رپورتاژ اور تاثراتی مضامین کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن 'انگارے' کے افسانوں میں موضوع کے تنوع اور زبان و بیان اور تکنیک میں نئے تجربوں کی بڑی اہمیت ہے۔ اس کے علاوہ ان میں مغربی فن کاروں کا اثر بھی نمایاں ہے۔ شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک ان افسانوں کے ذریعہ اردو میں پہلی بار متعارف ہوئی۔ بعض افسانوں میں بے تعلق اور بے ربط ذہنی پیکروں اور کرداروں کی داخلی خود کلامی کے ذریعے افسانے کی معنوی تہوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ سجاد ظہیر کا افسانہ 'پھر یہ ہنگامہ' اور 'نیند نہیں آتی' اور 'احمد علی کے 'بادل نہیں آتے' میں اس کی وافر مثالیں ملتی ہیں۔ ممتاز شیریں نے اپنے مضمون 'اردو افسانہ پر مغربی افسانے کا اثر' میں احمد علی کو سریلزم کے ذریعہ آزاد خیال کو پیش کرنے والا فن کار قرار دیا ہے''[10]

سرریلزم میں لاشعوری کیفیت پر کوئی سنسر نہیں ہوتا بلکہ لاشعور سے متعلق بننے والی امیجز اور علامت کا اظہار ہوتا ہے، یعنی بقول ممتاز شیریں:

''خیال اپنی اصل شکل میں، جب کہ وہ کسی عقلی یا جمالیاتی یا اخلاقی پابندی یا رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا سلسلہ جاری رکھتا ہے۔ سرریلزم کے ذیل میں آتا ہے''[11]

انگارے کے افسانے اردو افسانے میں علامت نگاری کے سلسلے میں اس وجہ سے اہمیت رکھتے ہیں کہ ان میں کہیں کہیں زبان و بیان اور اسلوب میں رمزیت پائی جاتی ہے اور اس لیے بھی کہ ان کے ذریعہ مغرب کے ادبی رجحانات سے متعارف ہونے کا آغاز ہو۔

اساطیریت

اردو افسانے میں ابتدائی دور ہی سے اساطیریت کو برتنے کا رویہ ملاتا ہے۔ اردو کے ابتدائی افسانہ نگاروں نے شعور اور لاشعور پر دو سطحوں پر اساطیریت کو اپنی تخلیق کا حصہ بنانے کی کوشش کی ہے۔

اردو کے اولین افسانہ نگار راشد الخیری کے یہاں ہمیں اسلامی دیو مالا کے ساتھ ایک تخلیقی تعلق قائم کرنے کی کوشش ملتی ہے لیکن ان کے یہاں ''مصورِ غم'' ہونے کی خواہش اور ایک کمزور مرثیوں والی رقت اس عنصر کو ابھرنے یا پنپنے نہیں دیتی۔ اسلامی ہیروز کی وجہ سے ''جدید اسطور'' بن سکتے تھے لیکن راشد الخیری کی جذباتیت نے ان کے کرداروں کے اندر وہ ''سورمائی خصائص'' پیدا نہیں ہونے دیے جو اساطیری کرداروں کو ''اساطیری کردار'' بناتے ہیں۔ اسلامی تاریخ سے اسی شغف کی وجہ سے پریم چند نے بھی راشد الخیری کی افسانہ نگاری پر اعتراضات کیے۔ اصلاح پسندی کے جذبے نے راشد الخیری کو فن کے حوالے سے خاصا نقصان پہنچایا:

''ان کے جتنے سوشل ناول اور افسانے ہیں، وہ بھی جوش اصلاح سے لبریز ہیں۔ وہ استقلال سے بھی کام لیتے ہیں، نصیحتوں سے بھی، کاش ان کی آواز صورِ اسرافیل کی سی ہنگامہ خیز ہوتی۔ اس انہاک میں بعض اوقات ان کی تصانیف میں فنی خامیاں پیدا ہو گئی ہیں۔ کبھی کبھی ایسا خیال ہونے لگتا ہے کہ کسی خطیب کی اپیل ہے کوئی ادبی تخلیق نہیں۔''[۱۲]

سجاد حیدر یلدرم وہ پہلے افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں افسانے کی بنت میں اسطور کی شمولیت کا عمل واضح طور پر نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے یلدرم کے افسانے ''خارستان وگلستان'' کو اردو کا پہلا جنسی افسانہ قرار دیا ہے۔ یہی افسانہ اردو کا پہلا اساطیری افسانہ بھی ہے۔ اس افسانے کو موضوع مرد اور عورت کے تعلقات کی اساس ہے۔ ڈاکٹر انوار احمد کا خیال ہے کہ ''اس افسانے میں اگرچہ بُعد زمان ومکان کی داستانوی تکنیک اختیار کی گئی ہے مگر گلستان، خارستان اور پھر شیرازہ کے عنوان سے تین حصے قائم کیے گئے ہیں۔ پہلے دو ادھوری دنیاؤں اور تیسرا مکمل اور بھرپور کائنات کا مظہر ہے۔ اسطور کا یہ ٹکڑا پہلی ادھوری دنیا میں موجود ہے:

''اس نے دیکھا کہ اس کے پاس ایک سفید براق ہنس پھر رہا ہے، اسے ہی اس نے گود میں لے لیا اور اس کے سفید سینے کو اپنے دھڑکتے ہوئے سینے سے لگا لیا، اس کی گردن کو اپنی گردن سے ملا دیا اور تمام قوت سے اسے بھینچنا شروع کیا اور اس طرح پرندے کے نرم پروں میں اپنی آنکھوں کو کچھ کھولے، کچھ بند کیے، بدن کو جھکائے، دیر تک بے حرکت پڑی رہی۔''[۱۳]

شمس الرحمٰن فاروقی اردو تنقید میں وہ پہلے آدمی ہیں جنھوں نے اس ٹکڑے کی دیو مالائی جہت کی طرف نشان دہی کی ہے اور اسے یونانی دیو مالا کے ایک واقعے سے جوڑا ہے۔

''یونانی صنمیات کی (Leda) یہ صدائے بازگشت یلدرم کی پلپلی نثر میں آ کر خاص رکیک معلوم ہونے لگی ہے۔''

مسئلہ یہ ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک عظیم ترین خیالات کی ترسیل شاعری کے ذریعے ممکن ہے۔ اس اساطیری حصے سے پہلے سیاق وسباق میں موجود یہ جملے اس حصے کو برمحل بھی بناتے ہیں اور معنویت کو بھی آگے بڑھاتے ہیں:

''اتنے میں ایک قسم کی چھوٹی پریاں، صدف ہجر کی بنی ہوئی نقریاں اور دف اور سارنگی اور ستار غرض یہ کہ پورا ساز لیے ہوئے نسرین نوش کے گرد ناچنے اور ستار بجانے لگے۔

ماہتاب دھیما دھیما ہو کے غائب ہو گیا مگر نسرین نوش کے جسم نازک کو نو طلوع آفتاب کے سپرد کرتا گیا۔ اس وقت نسرین نوش کا چلنا، اس نہر کے پانی کی مانند ہوتا تھا جو بلور کی زمین پر بہہ رہی ہو۔ نسرین نوش اس نشہ شعر کی کیفیت سے لذت یاب معلوم ہوتی تھی اور اس آئین آفتاب پرستی میں دل سے شریک تھی۔ ....کاش نہ بلور کے نزدیک جو نہر بہتی تھی، اس تک گئی اور نہر کے اندر جا کر لیٹ گئی اور دیر تک اس میں بے حرکت پڑی رہی۔''[۱۴]

افسانے میں شامل اس اسطوری حصے کی وجہ سے جو معنویت بنتی ہے وہ یہ ہے کہ مرد اور عورت کا جو ایک دوسرے کے لیے بامعنی ہوتا ہے اور دونوں ایک دوسرے کی کھوج میں رہتے ہیں اور ایک دوسرے تک اپنا پیغامِ محبت پہنچانے کے لیے ہر ناممکن طریقہ ہائے کار بھی استعمال کرتے ہیں۔ یلدرم کی اس کہانی کے پس منظر میں بائبل کی آدم وحوا کی دیو مالا بھی موجود ہیں۔ جن کے مطابق دونوں کو ایک دوسرے سے دور دور اس زمین پر اتارا گیا تھا اور پھر دونوں نے ایک دوسرے کی تلاش میں ایک لمبا سفر کیا۔ یہ عوامی روایات اور ہندوستان کا حوالہ اسی عمومی روایت کا لاشعور حصہ ہوسکتا ہے۔

یلدرم کی ایک اور کہانی ''حضرتِ دل کی سوانح عمری'' میں اسطوری علائم موجود ہیں، رومانوی حوالے سے جب بھی ''دل'' کے بارے میں بات کی جائے گی تو تیراندازی کے حوالے سے ذہن فوراً کیوپڈ، سائیکی اور وینس کی طرف منتقل ہو جائے گا۔ یلدرم افسانہ نگاری پر ترکی کے اثرات کو خود بھی تسلیم کرتے ہیں لیکن انگریزی ادب کے مطابق کے اثرات بھی ان کی کہانیوں میں واضح طور پر نظر آتے ہیں، اس کہانی میں حضرتِ دل اپنی کتھا بیان کرتے ہیں:

''نجد میں مجھے لیلیٰ نے پریشان کیا، ایران میں شیریں کے ہاتھوں میں بہت بھٹکا! مگر آہ! شکنتلا! وہ مجھ پر مہربان تھی، لیکن او ہیلن تو بے پروا تھی اور کیسی بے پروا کہ لاکھوں خلق خدا کا خون کرا گئی۔ مغرب کیا، ساری دنیا میں قدیم اہلِ یونان سے بھی خوش ہوں، انہیں تعلق (اور خدا اس لفظ کو دنیا سے اٹھادے) حکمت پر بہت توجہ تھی، لیکن میری غذا ''حسن'' پر وہ اس سے زیادہ متوجہ تھے۔ وینس وہیں نکلی اور وہ اندھا مگر نٹ کھٹ شریر لڑکا ''کیوپڈ'' جو ایک ہاتھ میں تیر اور دوسرے ہاتھ میں کمان لئے اور کندھوں پر لگائے اُڑتا پھرتا، وہیں پیدا ہوا ہو، مجھے زخمی کرتا تھا لیکن میں بہت خوش ہوتا تھا۔ کیونکہ میرے مدِ مقابل قواتوں کو بھی وہ نہیں چھوڑتا تھا۔''[۱۵]

یہ اقتباس حسن وعشق کے معاملات کی تفسیر میں بہت معاون ثابت ہوتا ہے۔ دل کا معاملہ جہاں بھی ہوگا کیوپڈ کے تیروں کی بات ضرور ہوگی۔ یہ عشق کی ایسی اساطیری علامت ہے جس نے جنم تو یونان کی سرزمین میں لیا لیکن اب دنیا کے کسی بھی ملک یا کسی بھی ثقافت کے لیے اجنبی نہیں رہا۔

پریم چند کی پہلی کہانی ''عشق دنیا اور حب وطن'' واضح داستانی عناصر اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ پریم چند کے تمام ناقدین نے اس طرف اشارہ کیا ہے، لیکن جن عناصر کو ہم محض داستانوی کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں وہ محض داستانوی عناصر نہیں پریم چند کے پہلے افسانوی مجموعے ''سوزِ وطن'' میں شامل افسانہ ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' میں

''حضرت خضر'' کی شمولیت اس کہانی کو اسطور کے دائرے میں لے آتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ ''پہاڑ'' کا جو ذکر ہے وہ بھی اندر اساطیری جہت رکھتا ہے۔

''وہ دیوانہ وار اٹھا اور افتاں و خیزاں ایک سر بہ فلک چوٹی پر جا پہنچا۔ کسی اور وقت وہ ایسے اونچے پہاڑ پر چڑھنے کی جرأت نہ کر سکتا تھا مگر اس وقت جان دینے کے جوش میں وہ پہاڑ ایک معمولی ٹیلے سے زیادہ اُونچا نہ نظر آیا، قریب تھا کہ وہ نیچے کود پڑے کہ ایک سبز پوش پیر مرد سبز عمامہ باندھے ایک ہاتھ میں تسبیح اور دوسرے ہاتھ میں عصا لئے برآمد ہوئے اور ہمت افزا لہجے میں بولے: ''دلفگار! نادان دلفگار! یہ کیا بزدلانہ حرکت ہے؟ استقلال راہ عشق کی پہلی منزل ہے۔ بااین ہمہ ادعائے عاشقی تجھے اتنی خبر نہیں۔ مرد بن اور یوں ہمت نہ ہار مشرق کی طرف ایک ملک ہے جس کا نام ہندوستان ہے، وہاں جا، تیری آرزو پوری ہوگی، یہ کہہ کر حضرت خضر غائب ہو گئے۔''[۱۶]

حضرت خضر کی رہنمائی میں حب وطن کے انمول موتی سے سرفرازی دلفگار کا مقدر ٹھہرتی ہے، دو مرتبہ کی ناکامی کے بعد یہ آسمانی امداد اساطیریت کی حامل ہے۔

سلطان حیدر جوش کے یہاں دو افسانوں میں اسطور کے ساتھ تخلیقی تعلق ابھرتا ہوا نظر آتا ہے۔

۱۔ نرگس خود پرست؛ ۲۔ پہلا گناہ

''نرگس خود پرست'' یونانی اسطور کے دو کردار (Narcisuss) نارسس اور (Echo) ایکو کا ناکام افسانۂ محبت ہے جس کے آخر میں نارسس الفتِ ذات کا شکار ہو جاتا ہے۔ نفسیات نے اپنی معروف اصطلاح ''نرگسیت'' اسی کہانی سے اخذ کی ہے۔ سلطان حیدر یلدرم نے نارسس کا ترجمہ ''نرگس'' اور ایکو کا ''صدا'' کیا ہے، کہانی کے حواشی میں توضیحات وتشریحات کی کثرت موجود ہے۔ اسی وجہ سے ڈاکٹر انوار احمد اسے افسانے کی بجائے ایک مضمون قرار دیتے ہیں۔ جس میں ''عالمانہ شان کے باوجود'' رومانوی کشش برقرار رہتی ہے۔ اصل میں خود افسانہ نگار کو اس بات کا احساس تھا کہ وہ ایک غیر مانوس کہانی کی مکرر تخلیق کے عمل سے گزر رہا ہے۔ اس لیے اس کہانی کی فضا کو مانوس بنانے کے لیے حواشی میں تصریحات درج کی گئی ہے:

''نارسس (نرگس) سیفی سس کا بیٹا ہے، شکل وصورت میں چندے آفتاب چندے مہتاب، اس کی پیدائش پر اس کے بارے میں ایک یونانی کاہن سے اس کی عمر کے بارے میں پوچھا جاتا ہے تو وہ جواب دیتا ہے کہ یہ بچہ بڑھاپے کو پہنچے گا مگر بشرطے کہ اس نے زمانہ کے آغاز تک اپنے آپ کو نہ جانا۔''[۱۷]

اس اسطور میں اس المیہ کی طرف اشارہ موجود ہے جو اسے آگے جا کر پیش آنا تھا، نرگس جوان ہوتا ہے تو اس کے حسن و جوانی کے چرچے ادھر اُدھر چاروں طرف اور پھیل جاتے ہیں، کئی ''زلیخان مصر'' اس سے محبت کا دعویٰ کرنے لگتی ہیں لیکن یوں لگتا ہے کہ نرگس کو پتھر یا برف سے بنایا گیا ہے۔

''تمام قوت بینائی رکھنے والی مخلوق اس کی شمع پر پروانہ وار نثار ہوتی رہتی تھی! نوجوان اچھوتیاں! حسن کی دیوانیاں، خوب صورتی کی جیتی جاگتی تصویریں، اس کی ایک نظر دلفریب کے لیے سایے کی طرح اس کے

آگے پیچھے پھرتی تھیں، مگر نرگس! وہ جیسا حسن لاتا تھا اس سے زیادہ بلند دماغ لایا تھا، کوئی صورت اس کو دلفریب نظر نہ آتی تھی، کوئی حسین اس کو قائل محبت نہ جچتی تھی اور کوئی عشوہ ساز کمسن.....اپنی تمام دلربایانہ انداز ادا کیے استعمال پر بھی اس کو اپنی طرف متوجہ نہیں کر سکتی تھی۔'' [۱۸]

دوسری طرف ایکو (صدا) ہے جو خود حسن و جمال میں اس حد تک بڑھی ہوئی ہے کہ حسد کا شکار ہو کر حق سے محروم کر دی جاتی ہے۔

''صورت ویسی ہی تھی جیسی کہ رشکِ ماہ نیم ماہ کہلائی جا سکے، چال ایسی ہی تھی کہ آپ نے سنی ہو کہ ہر ہر قدم پر فتنۂ محشر کو جگا دیتی ہو اور طبیعت بالکل ویسی ہی تھی جیسی ایک بے مثل حسین کی اپنے حسن کا اثر دیکھنے کے لیے بے چین ہوتی ہے۔ یہ سب کچھ تو تھا لیکن ملکہ عالم ہیرا Hera کے حسد نے ایسی قیامت کی تپلی کو نطق سے محروم کر دیا تھا۔'' [۱۹]

کیوپڑ کا تیر چلتا ہے تو نطق سے محروم ایکو Echo (صدا) نرگس کی محبت کی اسیر ہو جاتی ہے، لیکن کیوپڑ کا یہ تیر اپنے اثر کا دوسرا سرا تلاش نہیں کر پاتا اور نرگس اس سارے عمل سے بے نیاز رہتا ہے اور اس کی محبت کو حسب معمول ٹھکرا دیتا ہے۔

اتفاقاً نرگس کو ایک شفاف چشمے کے کنارے لے جاتا ہے جہاں وہ پانی پینے کے لیے جھکتا ہے تو اپنی ہی صورت پر عاشق ہو کر اپنا ہی دیوانہ بن جاتا ہے۔ اپنے عکس کو پکڑنے کی کوشش میں چشمے میں گر کر مر جاتا ہے اور چشمے میں جہاں وہ گر کر مرا تھا وہیں سے کچھ پھول اُگتے ہیں جو ''نرگس'' کی طرح اپنے آپ کو ہی دیکھتے ہیں، یہ پھول ''نرگس'' کے نام پر نرگس کے پھول ہی کہلاتے ہیں۔

اس یونانی اسطور کی مکرر تخلیق بہت ہی خوبصورت انداز میں کی گئی ہے۔ اس رومانی المیہ اسلوب کو ابھارنے کی کوشش بھی کی گئی ہے جو اس داستان کے لیے ضروری تھا، ایسے ہی افسانوں کی بنیاد پر اپنے تمام تر اصلاحی جذبے اور سیاسی و سماجی پس منظر کے باوجود انہیں ایک رومانوی افسانہ نگار کہا گیا ہے۔

''پہلا گناہ'' میں بائبل کی اسطورہ کے پس منظر میں ہابیل و قابیل کے قصے کو بیان کیا گیا ہے۔ ہابیل سے مستعار فضا میں کائنات کے پیدا ہونے کے معاً بعد کے خاموش منظر کو پیش کیا گیا ہے۔ بعد میں اس کائنات کے اندر انسان کا ہنگامہ پروری کو بیان کیا گیا ہے۔ ممنوعہ پھل کھا کر آدم وحوا کا زمین پر اترنا دراصل کائنات کی رونق کا سبب تھا۔ انسان کی اولین سادگی اور معصومیت کے اندر سے نکلنے والی معصومیت اس افسانے کا مرکزی نقطہ ہے۔ جنس کے حوالے سے علامتی پیرایہ بھی الہامی کتب ہی سے مستعار ہے۔

''جنت میں ایک گناہ کیا گیا تھا، مگر اس دنیوی جنت میں گناہ عنقا تھا۔ یہاں صرف ایک گناہ کا، نافرمانی کے گناہ کا علم تھا۔ جس سے آدم اور اولادِ آدم محترز اور خائف تھی، جنت میں پھل کھانے کی ممانعت تھی اور یہاں پھل کھانے کے لیے قانون مقرر تھا۔'' [۲۰]

یہیں پر ایک رومانی ماحول میں آدم کے ایک بیٹے اور بیٹی، جو ایک دوسرے کے لیے نہ تھے کی ملاقات ہوتی ہے۔

> ''حیرت وخوف نے دونوں کو ہشیار کیا، دونوں نے ایک دوسرے کو نیم آنکھوں سے پہچانا، تحیر نے آنکھیں پھاڑ دیں۔گھورتے نگاہ ترچھی ہوگئی۔ترچھی نگاہ کا ملنا تھا کہ سیلاب جنون پھر اُمنڈ آیا۔'' ۲۱

ہابیل کی اس اسطور کو خوبصورت اور جرأت مندانہ انداز میں افسانے کا رنگ دیا گیا ہے۔ڈاکٹر انوار احمد کی رائے ہے کہ:

> ''پہلا گناہ کا بھی یہی حال ہے کہ اس میں ہابیل اور قابیل کے قصے کو نہایت لطیف پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔'' ۲۲

اساطیریت کے برتاؤ کے اعتبار سے نیاز فتح پوری کا ایک افسانہ ''کیوپڈ اور سائیکی'' بے حد اہم ہے۔یہ افسانہ یونانی اسطور کی تشکیلِ جدید کے دعویٰ سے بھی بے حد اہم ہے۔اس طویل افسانہ کے بارے میں نیاز فتح پوری نے خود لکھا ہے:

> ''یہ انسان حقیقتاً یونانیوں کے علم الاصنام سے متعلق ہے لیکن اپنے انداز بیان اور اپنے اسلوب کے لحاظ سے بالکل نئی چیز ہے اور اخذ واقتباس سے بالکل پاک۔'' ۲۳

نیاز فتح پوری کا یہ دعویٰ غلط نہیں ہے۔اُن سے پہلے نارسس کی کہانی کو سلطان حیدر جوش نے اپنے افسانہ ''نرگس خود پرست'' میں پیش کرنے کی کوشش کی تھی۔لیکن جوش کا یہ افسانہ فنی اعتبار سے کمزور افسانہ ہے۔''کیوپڈ اور سائیکی'' کو نیاز فتح پوری نے نو حصوں میں تقسیم کر کے پیش کیا ہے۔حصہ اول میں سائیکی کے لازوال حسن اور اس کی بہنوں کی رقابت کے جذبات کو پیش کیا گیا ہے۔سائیکی دراصل عمر کی اس منزل پر ہے جہاں انسان کو تنہائی سے خوف آتا ہے اور وہ کسی کو اپنا ہم دم بنانے کا خواب دیکھتا ہے۔کسی کو اپنا بنانے اور کسی کا اپنا بن جانے کا جذبہ ایک فطری جذبہ ہے جس کا سامنا ہر انسان کو کرنا پڑتا ہے لیکن اس کے لیے مزاج اور معیار کی مناسبت ضروری ہے۔سائیکی کو اپنے حسن کی قوت کا پورا احساس ہے اور اسی لیے وہ اپنے معیار کے کسی شخص کے انتظار میں ہے۔نیاز فتح پوری نے سائیکی کی اس ذہنی کیفیت کی تصویر کشی بڑے ہی پرکشش انداز میں کیا ہے۔اس کا اندازہ افسانہ کے درج ذیل اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے:

> ''جب رات کو شاہی باغ کے صحن اور اس کے کنجوں میں گھڑی گھڑی بجلی کی سی چمک نمودار ہو کر غائب ہو جاتی تو سارے شہر کو معلوم جاتا کہ آج سائیکی باغ میں نقاب الٹ الٹ کر پھول توڑ رہی ہے.....
>
> وہ تو اب پوری جوان تھی اور اس لیے انتخاب شوہر کی حس جو عورت کی جوانی کی تنہا حس ہے اس میں بدرجہ اتم موجود تھی۔اوّل تو بہت سی تصویریں اس کے سامنے پیش ہی نہ کی جاتی تھیں اور جو اسے دکھائی بھی جاتی تھیں وہ ایک دفعہ تصویر پر نگاہ ڈالتے ہی لانے والے کو نہایت غور سے دیکھ لیتی۔ہاں اسے غرور تھا، اپنے حسن پر ناز تھا۔'' ۲۴

ان اقتباسات میں ایک تو سائیکی کے حسن و شباب کو اُجاگر کیا گیا ہے۔دوسرے اس شخص کی تلاش ملتی ہے جو سائیکی کے

ہم پلہ ہو، حسن میں بھی، نسب میں بھی۔ تیسری بات وہ زبردست غرورِ حسن ہے جس سے وہ اپنے شباب پر حسن کی ایک جھلک دکھا کر پورے عالم کو بے ہوش کر دیتی ہے۔

افسانے کا دوسرا حصہ سائیکی کے لیے رقابت کا دروازہ کھولتا ہے، وینس (رومیوں کی وینس، یونانیوں کی افروڈائٹی، ایرانیوں کی ناہید، ابابیلوں کی عشتار اور عربوں کی زہرہ) جو خود حسن و شباب کی دیوی ہے اس حقیقت سے آگاہ ہوتی ہے کہ اس کے حسن کے قصوں کو دھندلانے والی کوئی ہستی اس کے مدمقابل آ گئی ہے اور اس کا نام سائیکی ہے۔ اس مقام پر نیاز فتح پوری نے یونانی اسطور کی بازیافت کی کامیاب کوشش کیا ہے۔

افسانہ ''کیوپڈ اور سائیکی'' طویل ہونے کے ساتھ ساتھ کئی اعتبار سے اہم ہے۔ پہلی بات تو اس کے بیان کا حسن ہے۔ دیومالائی کرداروں کے اندر کشمکش، ان کی کمزوریاں، ان کے آپس کے تعلق سب بے انتہا حسین اور افسانوی ڈھنگ سے بیان کیے گئے ہیں۔ افسانے کی فضا میں الوہیت موجود ہے اور پوری فضا قرین قیاس ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ اس کہانی سے یوہی میرس (Euhemerus) کے نقطۂ نظر کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے کہ کئی زمینی کردار اپنے عزم، حوصلے، استقامت، قربانی اور مصائب سے گزرنے کے بعد الوہیت کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں جیسا کہ ہم سائیکی کے باب میں دیکھتے ہیں۔ اس کہانی کے کردار تمام دنیا کے ادب میں علامت، تلمیح اور استعارہ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ ملٹن، ٹی، کے۔ ہاروے، کیٹس، تھامس مور اور رابرٹ برجز نے اپنی شاعری میں اس کہانی کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ابن حنیف کے مطابق لوسئس اپولیئس (Luciusapuleius) پہلا شاعر ہے جس نے یہ کہانی مفصل انداز میں بیان کی۔ یہ رومی نژاد شاعر اور ادیب تھا۔

نیاز فتح پوری کی دیگر کہانیوں 'شبنمستان کا قطرہ'، 'گوہریں'، 'دریں محبت'، 'زہرہ کا ایک پجاری'، 'قربان گاہِ حسن'، 'دنیا کا اولین بت ساز'، 'ایک شاعر کا انجام' اور 'محبت کی دیوی' وغیرہ میں رادھا، جیوپیٹر، وینس وغیرہ کے نام آتے ہیں اور ان کہانیوں میں رومانی ماورائیت بھی نظر آتی ہے لیکن کہانیاں اساطیری کرداروں، مقام اور واقعات سے خالی ہیں۔ ان میں وہ ابعاد نہیں پیدا ہو سکے جو ہمیں کیوپڈ اور سائیکی میں نظر آتے ہیں۔

1930-35ء تک اردو میں ہر طرح کے افسانے لکھے گئے لیکن اکثر افسانہ نگاروں نے اصلاحی، اخلاقی اور زمینی وابستگی کے موضوعات پر افسانے لکھے۔ ان میں سے جن افسانہ نگاروں کے افسانوں میں اساطیریت کا برتاؤ ملتا ہے ان کا ذکر کیا جا چکا ہے بعض دیگر افسانہ نگاروں کے یہاں بھی اسطوری عناصر کے برتاؤ کی اکا دکّا مثالیں مل سکتی ہیں۔ بشرطیکہ ان کی تمام تحروروں کا بغور جائزہ لیا جائے۔ لیکن یہاں اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ بیسویں صدی کی تیسری دہائی تک فنی اعتبار سے اردو افسانے کا سفر جہاں تک پہنچا تھا ''انگارے'' نے اس سفر کو نیا رُخ، نئی رفتار عطا کیا۔

''انگارے'' نومبر ۱۹۳۲ء میں نظامی پریس، لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس میں پانچ افسانے سجاد ظہیر کے (نیند نہیں

آتی، جنت کی بشارت، گرمیوں کی ایک رات، دلاری، پھر یہ ہنگامہ) دو افسانے احمد علی کے (بادل نہیں آتے، مہاوٹوں کی ایک رات) ایک افسانہ محمود الظفر کا (جواں مردی) ایک افسانہ ڈاکٹر رشید جہاں کا (دلّی کی سیر) اور ان ہی کا ایک مختصر ڈرامہ (پردے کے پیچھے) بھی شامل تھا۔ ان تمام افسانوں میں روایت سے انحراف کی قدر مشترک تھی۔ مذکورہ مصنفین نے معاشرے کی اخلاقی صورتِ حال کا پردہ فاش کیا۔ ان اقدار کے کھوکھلے پن کی نشاندہی کی جس پر معاشرے کی عمارت قائم تھی اور اس کے ساتھ ہی افسانہ نگاری کی روایت سے انحراف کرتے ہوئے بیانیہ کے نئے تجربات کیے۔ ان مشترکہ خصوصیات کے علاوہ ہر افسانہ نگار کی اپنی انفرادی خصوصیات بھی اس مجموعے میں بہت خوبی کے ساتھ ظاہر ہوئی ہیں۔ دوسرے افسانہ نگاروں سے قطع نظر سجاد ظہیر کے افسانوں کا جائزہ ہی اس مشاہدے کی کوشش کرتا ہے۔ ''جنت کی بشارت'' میں سجاد ظہیر لکھنؤ کو مرکز و محور بناتے ہوئے اسلامی دیومالا کو چیلنج کرتے ہیں۔

> ''یہ اس زوال کی حالت میں بھی علوم اسلامیہ کا مرکز ہے ....مگر بدقسمتی سے دو فرقے جن کے مدارس لکھنؤ میں ہیں، ایک دوسرے کو جہنمی سمجھتے ہیں۔'' ۲۵

کیوں سمجھتے ہیں؟ اس غیر ضروری تنازعہ کی جانب توجہ دیے بغیر وہ اُن طلباء اور اساتذہ کی نشاندہی کرتے ہیں جن کے چہروں سے تقدس اور زہر ٹپکتا ہے اور جن کے بارے میں افسانہ نگار کہتا ہے کہ ''ان کے ایک ایک بال کو حوریں اپنی آنکھوں سے ملیں''۔ ایسا ہی ایک کردار مولوی محمد داؤد کا ہے جو برسوں سے ایک مدرسے میں درس دیتے ہیں اور اپنی ذہانت کے لیے مشہور ہیں۔ تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے افسانہ نگار نے اس کردار کو شعوری طور پر طنز کا ہدف بنایا ہے۔ آٹھ بچوں کے باپ ہونے کے باوجود وہ بیوی کے ورغلانے میں نہیں آتے ہیں کیونکہ ایسے موقع پر انہیں ''حوّا کی آرزو، آدم کا پہلا گناہ، زلیخا کا عشق، یوسف کی چاک دامنی یاد آ جاتی ہے'':

> ''میرے بندے ہم تجھ سے خوش ہیں! تو ہماری اطاعت میں تمام زندگی اس قدر محو رہا کہ کبھی تو نے اپنی عقل اور اپنے خیال کو جنبش تک نہ دی جو دونوں شیطانی طاقتیں اور کفر و الحاد کی جڑ ہیں۔ انسانی سمجھ، ایمان و اعتقاد کی دشمن ہے۔ تو اس راز کو خوب سمجھا اور تو نے کبھی نور ایمان کو عقل کے رنگ سے تاریک نہ ہونے دیا۔ تیرا انعام جنت ابدی ہے، جس میں تیری خواہش پوری کی جائے گی۔'' ۲۶

مصنف کی خوبی یہ ہے کہ اس نے قدیم دیومالا کی اندھی عقیدت مندی، توہم پرستی، جدید علوم و فنون سے بیگانگی وغیرہ براہِ راست ضرب لگانے کے بجائے زہر سے بجھی ہوئی زبان سے ایک ایک لفظ تول کر جنت کی بشارت کا اعلان کر دیا۔ یہاں عام قاری مولوی محمد داؤد جیسے مذہبی شخص پر طنز سے تنگ ہو سکتا ہے لیکن غور سے پڑھنے والا اس زیریں پیغام کو پڑھ لیتا ہے کہ مولوی محمد داؤد جیسے لوگوں کے لیے جنت محض حوروں کا دل خوش کرنے والا ایک تصور ہے۔ طنز ایک دوسرا پہلو اُس کشمکش پر منحصر ہے جو نیند اور بیداری، آدمی کے حقوق اور اللہ کی عبادت کے مابین جاری ہے۔ نیند اور بیوی سے روگردانی کر کے مولوی صاحب اپنی روحانی اور اخلاقی فتح پر خوش ہیں لیکن فطرت کو اس آسانی سے نہیں دبایا جا سکتا۔

افسانے میں حقیقی زندگی اور موہوم روحانیت کے ٹکراؤ کی کئی جہتیں ہیں۔ مصنف کے عقائد سے متعلق طنزیہ رویے سے افسانے کو نقصان ہی ہوا ہے۔ اس امر پر غیر طنز کے پلاٹ میں انسانی فطرت کے بعض گوشوں کو پیش کرنے کی گنجائش تھی کیوں کہ فکشن میں براہِ راست کے بجائے بالواسطہ بات زیادہ تخلیقی تصور کی جاتی ہے۔

☆☆☆

1936ء سے 1947ء تک

علامتیت

1935ء کے بعد ہی اردو افسانے کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے جو تقسیم کے زمانے تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ دور ترقی پسندی کا دور ہے۔ اپریل 1936ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس لکھنو میں منعقد ہوئی، جس میں انجمن کا منشور منظور ہوا، اس منشور میں ادیبوں پر یہ فرض عائد کیا گیا کہ وہ عام زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریک کی حمایت کرے۔ اس طرح اس تحریک سے وابستہ ادیبوں نے 'مفید آرٹ' تخلیق کرنے کے میلان کو فروغ دیا۔ واقعہ یہ ہے کہ 1936ء سے تقسیم ملکی تک اردو افسانہ کم وبیش ان سارے مقاصد کی صدائے بازگشت معلوم ہوتا ہے جن کا ذکر پریم چند کے خطبہ صدارت، انجمن کے منشور اور اس قسم کی بعض دیگر تحریروں میں کیا گیا تھا۔

لیکن آزادی سے چند سال قبل ہی ترقی پسند تحریک کا دائرہ تنگ ہونے لگا۔ خطابت، انتہا پسندی، وضاحتی انداز بیان اور مصلحانہ نقطۂ نظر کے خلاف ردِعمل ہونا شروع ہوا اور یہ ردِعمل زیادہ تر تحریک سے وابستہ ادیبوں کی طرف سے پیش ہوا۔ سجاد ظہیر نے ترقی پسندی اور ادبی اقدار میں ایک خوشگوار توازن قائم کرنے پر زور دیتے ہوئے کہا:

> ''تاہم اس کے (ادب میں مقصدیت کی اہمیت کے) یہ معنی ہرگز نہیں کہ فنونِ لطیفہ اور اخلاقی پند و نصائح، سیاسی تبلیغ یا محض علمی (سائنسی) واقعہ نویسی میں کوئی فرق نہیں۔ ایک کامیاب فنکار حقائق و واقعات، مختلف انسانی رشتوں کے عمل اور ردِعمل کی کیفیتوں، سماجی زندگی سے پیدا ہونے والے بہترین تصورات اور نظریوں کا مشاہدہ کر کے اور انہیں سمجھ کے اپنے دل و دماغ میں جذب کرتا ہے۔ یہ سچائیاں اس کے جذبات کا اسی قدر حصہ بن جاتی ہیں جتنا کہ اس کے ذہن کا۔ پھر اپنے جوش، جذبے، تخیل، بصیرت اور فنی مہارت کو کام میں لا کر وہ اپنے فن پارے کی تخلیق کرتا ہے۔ اس طرح ایک نئی خوشنما اور نشاط انگیز شے وجود میں آتی ہے۔''[۲۷]

ترقی پسند افسانہ نگاروں میں سے بھی بعض کو اپنی فنی تخلیقات کی بے وقتی کا احساس ہونے لگا اور انہوں نے منفرد تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ کر کے افسانے کو داخلی اور فنی خصوصیات سے متصف کرنے کی کوشش کی۔ احمد علی جنہوں نے 'انگارے' کے بعد ''شعلے'' افسانوی مجموعے کی بدولت ترقی پسندوں میں ایک اہم مقام حاصل کیا تھا، تحریک سے الگ

ہوگئے۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون 'ادب اور انقلاب' میں ترقی پسند فنکاروں کی انتہا پسندی اور تشہیر بازی کی غیر ادیبانہ حرکت کی کڑی نکتہ چینی کی۔ اس دوران کے تین افسانوی مجموعے ہماری گلی، قید خانہ، اور موت سے پہلے شائع ہوئے۔ احمد علی کو بعض لوگوں نے اردو افسانے میں علامت نگاری کا سرخیل کہا ہے، لیکن ان کے یہاں جس حد تک رمزیت اور علامتی برتاؤ ملتا ہے اس کی مثال ان سے قبل مرزا ادیب کے افسانے ''درون تیرگی'' میں پائی جاتی ہے۔ افسانے کا آغاز یوں ہوتا ہے:

''کمرے کے سب دروازے، کھڑکیاں اور روشن دان ایک مدت سے بند پڑے تھے
یہی وجہ تھی کہ کمرے کے اندر فضا پر ہر وقت ایک بوجھل، سرد اور بھیانک تاریکی رینگتی تھی۔''

اس بند اور تاریک کمرے میں ایک چھوٹا سا ذرّہ باہر کی کھلی اور روشن فضاؤں میں سانس لینے کی آرزو کرتا ہے اور بوڑھے ذرّوں، لکڑی کے جالے، ہوا کے جھونکے اور اس طرح کی دوسری رکاوٹوں کے باوجود اوپر ہی اوپر پرواز کرنے لگنے لگتا ہے۔ افسانے میں خطابت، وضاحت اور سطحی طرز اظہار سے اجتناب برتا گیا ہے اور ایک علامتی فضا کی تشکیل کی گئی ہے۔ مرزا ادیب کا ایک اور افسانہ 'دل ناتواں'' بھی اسی نوعیت کا ہے، جس میں ذرّوں کے بجائے پودوں کی کہانی ملتی ہے۔ افسانے میں صرف تین کردار ہیں۔ ایک ننھا پودا جو اندھیرے غار کے اندر پیدا ہوا، ایک شعاع جو چند گریزاں لمحات کے لیے اس غار میں آتی ہے اور ایک ایسا پودا جو غار کے باہر اُگا ہوا ہے۔ ان میں سے صرف شعاع اپنی جگہ سے ترقی کرتی ہے اور غار کے اندر باہر کے ماحول میں فرق کو روشن کرتی ہے۔ نباتاتی سطح کے کردار آدمی یہ کی طرح محبت، نفرت اور ندامت کے مختلف مراحل سے گزرتے ہیں اور قاری کو یہ محسوس کراتے ہیں کہ وہ اپنے جنس کے افکار و اعمال میں اس درجہ ڈوبا ہوا ہے کہ اسے زندگی کے کسی اور روپ کے مطالعہ کی فرصت ہی نہیں۔ افسانہ 'دل ناتوں'، 'درون تیرگی' کے مقابلے میں فکر کی گہرائی اور رمزی برتاؤ کے اعتبار سے زیادہ بہتر افسانہ ہے۔ مرزا ادیب کے ان دو افسانوں کے بعد علامت نگاری کے واضح نقوش احمد علی کے افسانوں میں ملتے ہیں۔ افسانہ 'ہماری گلی' میں جس گلی کی تفصیل افراد و واقعات کے باطن میں جھانک کر بیان کی گئی ہے وہ پورے معاشرے کے حسن و قبح اور اس کے نشیب و فراز کی آئینہ دار ہے۔ تاہم افراد و واقعات کے بیان کی ترتیب افسانے کو ایک مکمل اکائی میں تبدیل نہیں کرتی، اس لیے بقول ممتاز شیریں:

''افسانہ 'ہماری گلی' کو نیم افسانہ یا نیم خاکہ مانا جاسکتا ہے۔''۲۸

احمد علی کے دوسرے افسانے خصوصاً 'قید خانہ' اور 'موت سے پہلے' نسبتاً بہتر افسانے ہیں جو اپنی رمزیت سے متاثر کرتے ہیں۔ 'قید خانہ' کا کردار ایک حسّاس آدمی کا ذہن ہے اور اس میں احساس کی کمی تجسیم کی گئی ہے جس کے تحت نہ صرف ذہن سوچتا ہے اور آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رگ و پے میں سرایت کر چکا ہے۔ ذہن، جسم اور روح۔ سب ایک طرح کے قرب اور ایک قید میں جکڑے ہوئے ہیں۔ ایک قید کے اندر دوسری قید ہے اور دوسری قید کے اندر تیسری اور

یوں دائرائے تنگ ہوتے جاتے ہیں۔ کرب اور گھٹن کے آثار اس قدر نمایاں ہوجاتے ہیں کہ انسان کا وجود ہی بذات خود ایک قید خانہ بن جاتا ہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستہ دوسرے افسانہ نگاروں کے فن میں علامتی برتاؤ کا مطالعہ پیش کرنے سے قبل ممتاز شیرین کے 'میگھ ملہار' کا ذکر لازمی ہے کیوں کہ اردو کی افسانوی تنقید میں اسے اوّلین علامتی افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ 'میگھ ملہار' کو بعض نے مختصر افسانہ اور بعض نے طویل مختصر افسانہ قرار دیا کہا ہے۔ خود ممتاز شیریں نے اسے مختصر افسانے کا نام دیا ہے۔ ''سویرا'' لاہور، شمارہ ۲۱ تا ۱۹۰ میں 'میگھ ملہار' ناولٹ کی حیثیت سے شایع ہوا ہے۔ اس کے چار حصے چار مکمل افسانے ہیں اور ان میں چند مشترک عناصر اور واقعات وحدت پیدا کرتے ہیں۔ پہلے حصے میں 'نیل کمل' میں ایک ستار بجانے والا اپنی اپنی ستار کو سنگیت کی دیوی سرسوتی کی بھینٹ چڑھاتا ہے اور اس کے صلے میں سرسوتی کا کامل اور انسانی روپ دیکھ پاتا ہے۔ دوسرے حصے میں 'سرسوتی' میں فنکار 'شیام' اپنی محبوبہ رادھا کی جدائی میں اپنی زندگی کو قربان کر کے سنگیت اور روپ کی دیوی سرسوتی کو ایک نام نہاد 'فن کار' کالیداس کے قبضے اور سحر سے آزاد کرنے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔ تیسرے حصے 'آرفیوس یوریڈیس' میں موسیقی کے دیوتا اپالو کا بیٹا آرفیوس موت کے دیوتا کو اپنی موسیقی سے محسور کرتا ہے اور یوں اپنی محبوبہ یعنی حسن کی دیوی یوریڈیس کو آزاد کراتا ہے۔ لیکن دیوتا کے حکم کے برعکس پیچھے مڑ کر دیکھنے کے نتیجہ میں اپنی محبوبہ کو پھر سے کھو دیتا ہے۔ اس کے بعد اس کی بربط اس کی تنہائی ساتھی رہ جاتی ہے، جس کی لے اس کے خاتمے کے بعد بھی ندی کی لہروں سے سنائی دیتی ہے۔ چھوتھے حصے میں بھی اسی طرح ایرانی نوجوان شیرازی اپنی اولین محبوبہ شیریں کو کھو دینے کے بعد کسی اور کو دل میں بسانا نہیں چاہتا۔

'میگھ ملہار' کے چار حصوں کے مرکزی کردار دراصل ایک ہی کردار کے مختلف روپ ہیں جو الگ الگ اساطیر یا روایات میں ملتے ہیں۔ موسیقی کا عنصر ان سب حصوں میں مشترک ہے۔ اور 'میگھ ملہار کا موضوع بھی بقول ممتاز شیریں:

''فن کار کی حیات جاوداں، فن کار کا وہ امر وجود ہے، جو جسمانی موت کے بعد اس کے فن میں زندہ رہتا ہے۔''[۲۹]

میگھ ملہار کے پہلے دو حصے بہتر ہیں جب کہ آخری دو حصے عالمانہ بوجھل پن سے اکتاہٹ کا احساس دلاتے ہیں۔ ممتاز شیریں کا مدعا اصل میں مختلف ملکوں اور تہذیبوں کی اسطوری روایات کا مطالعہ پیش کرنا ہے۔ اس لیے وہ آخری دو حصوں میں بڑی وضاحت کے ساتھ یونانی دیومالا کی تاریخ بیان کرتے ہیں، اسلامی تہذیب میں اساطیر پر عقیدے کا فقدان کو تسلیم کرتی ہیں اور اس تہذیب میں ہندوستانی تہذیب کی آمیزش پر تبصرہ کرتی ہیں۔ اس طرح بقول صمد شاہین:

''ممتاز شیرین کا ''انٹیلیچول اور نقاد'' ان کے 'اندر کے فن کار پر' حاوی ہوجاتا ہے۔''[۳۰]

اساطیر کا اعادہ کوئی معنی نہیں رکھتا اگر اسے اپنے عصر سے نہ ملایا جائے۔ ممتاز شیرین نے مختلف اساطیری روایات کو پیش تو کیا ہے لیکن اس میں تخلیقی حیثیت سے کوئی نیا پہلو پیش نہیں کیا ہے۔ پہلے دو حصوں میں جو رمزیے فضا پیدا کی گئی ہے وہ بعد کے دو حصوں میں پائے جانے والی تاویلات و تفصیلات سے وضاحت اور قطعیت کا شکار ہوجاتی ہے۔ اس لحاظ سے

میگھ ملہار کو علامتی افسانہ کہنا حق بجانب نہیں ہے بلکہ محض ایک تنقیدی مفروضہ ہے۔

کرشن چندر نے اپنی فنی زندگی کا آغاز ہلکی پھلکی رومانی کہانیوں سے کیا۔ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ’طلسم خیال‘ ان کے رومانی مزاج کا نقش اولین ہے۔اس کے بعد ’نظارے‘ سے لے کر ان کے آخری دور کے افسانوں تک ان کے یہاں سماجی حقیقت نگاری پر زیادہ زور ملتا ہے۔لیکن یہاں بھی ان کا رومانی مزاج ان کے افسانوں میں رنگینی کا عنصر پیدا کرتا ہے۔ دراصل رومانیت اور حقیقت نگاری کا امتزاج ان کے فن کی اساسی قدر ہے لیکن یہ رومانیت انہیں خارجی حقایق کے ماورائی ادراک تک نہیں لے جاتی۔یعنی یہ طریقہ ادراک کی بہ نسبت طرز اظہار میں زیادہ جھلکتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ان کا افسانوی فن علامتی ارتفاع حاصل نہیں کرتا۔علاوہ ازیں کرشن چندر نے اشترا کی حقیقت نگاری کو اپنے فن پر اس قدر مسلط کیا کہ خالص انسانی اور نفسیاتی مسایل کو بھی کھینچ تان کر طبقاتی اور سیاسی رنگ دینے کی کوشش کی۔ یوں کرشن چندر ایک رومانی ادیب ہوتے ہوئے زمانے کے ہاتھوں ایک سیاسی اصلاح پسند بن گئے۔ بقول وقار عظیم:

’’کرشن چندر کے ساتھ یہی ستم ہوا ہے جسے فطرت نے ایک رومانی مفکر بنا کر اس فکر اور انداز فکر کے سارے حسین اور لطیف وسائل کا مالک بنایا تھا وہ زمانہ کے ہاتھوں ایک سیاسی اصلاح پسند بن گیا۔‘‘[۳۱]

کرشن چندر کی یہ اصلاح پسندی ان کے اکثر افسانوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔رنگ و بو، جنت اور جہنم اور ویکسی نیٹر جیسے افسانوں میں انہوں نے اپنے کرداروں کے ذریعہ اشترا کیت کا کھلم کھلا پرچار کروایا ہے۔تاہم کرشن چندر کا سارے کا سارا افسانوی سرمایہ اسی نوعیت کا نہیں ہے۔1947ء سے قبل ان کے افسانوی سرمائے میں ’غالیچہ‘، اور ’دو فرلانگ لمبی سڑک‘ جیسے افسانے بھی ملتے ہیں، جن میں داخلی، تخلیقی اور غیر وضاحتی طرز اظہار کی مثالیں ملتی ہیں۔غالیچہ کو بعض ناقدین نے علامتی افسانہ قرار دیا ہے۔ اگر چہ یہ افسانہ مکمل علامتی اکائی نہیں بن پایا لیکن اس میں علامتی طرز اظہار کی جھلک موجود ہے۔افسانے میں آرٹسٹ کی نفسیاتی یا ذہنی اُلجھنوں، محرومیوں اور کیفیتوں کے سارے تاثرات غالیچہ کے رنگوں، مستطیلوں، کونوں اور لکیروں میں نمودار ہوتے ہیں اور یوں غالیچہ افسانے کی پوری فضا میں ایک جیتا جاگتا کردار بنتا ہے۔غالیچہ کی علامت دراصل آرٹسٹ کی اندرونی کیفیات کے اظہار کے لیے استعمال کی گئی ہے۔لیکن یہ کیفیات غالیچہ کے بغیر بھی واضح ہیں، مزید برآں غالیچہ کا علامتی پیکر افسانوی صورت حال کی وضاحت کے لیے معاون ثابت ہوا ہے نہ کہ اس میں معنوی گہرائی پیدا کرنے کے لیے۔

’غالیچہ‘ سے بہتر افسانہ ’دو فرلانگ لمبی سڑک‘ ہے۔ یہ افسانہ پلاٹ کی باقاعدگی سے آزاد ہے۔اس میں چند مختلف مناظر ایک معنوی اکائی کی صورت میں پیش کیے گئے ہیں۔ کچہریوں سے لا کالج تک دو فرلانگ لمبی سڑک پر ہونے والے واقعات کی ترتیب اس طور پر دی گئی ہے کہ افسانے کا مجموعی تاثر تحیر خیز معلوم ہوتا ہے۔افسانے کے مختلف ساختوں میں اندھے، لنگڑے اور معزور فقیروں کی خستہ حالی، شاندار فٹن میں سوار ایک بوڑھے امیر کا بکھارن کی طرف حریص نگاہوں سے دیکھنا، ٹانگے والے سے پولیس کا برتاؤ، کچہریوں کے قریب میلے کپڑوں میں ملبوس مزدوروں کی

حسرتیں، گرد وغبار میں اٹے ہوئے بھنگی کا سڑک پر جھاڑو دینا، بڑے آدمی کے استقبال کی خاطر اسکول کے بچوں کا پیاس سے تڑپنا وغیرہ شامل ہے جو اس سڑک کے معمول کے واقعات ہیں اور معاشی نابرابری کا پتہ دیتے ہیں۔ لیکن کرشن چندر نے ان ساختیوں کی اس طرح بُنت کی ہے کہ زندگی اور معاشرت دونوں کے بارے میں اہم نکات ابھر آتے ہیں۔ انصاف سے متعلق دواداروں کے بیچ صاف، سیدھی سخت اور ہموار سڑک معاشرے کی زبوں حالی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اس کی پتھریلی بے حسی اور خاموشی زمانے معاشرے اور خود انسانی ضمیر کی بے حسی کی علامت ہے:

''سڑک خاموش ہے اور سنسان... بلند ٹہنیوں پر گدھے بیٹھے اونگھ رہے ہیں.... یہ دوفرلانگ لمبی سڑک ہے۔''

افسانے کا آخری مختصر جملہ مذکورہ واقعات میں توسیع کا اشاریہ ہے۔ یعنی یہ سڑک کا چھوٹا سا حصہ اور اس سے ملتی ہوئی اور سڑکوں پر رونما ہونے والے واقعات ممکنات میں سے لگتے ہیں۔ افسانہ علامتی طرزِ اظہار کا حامل ہے۔ تاہم ایک جگہ کرشن راوی کی حیثیت سے خطابت پر اُتر آتے ہیں۔ اس سے قطع نظر افسانے میں فضول اور بے کیف جزئیات، بے جا شعریت اور وضاحتی انداز سے پرہیز ملتا ہے۔ جبکہ ان داتا، خونین ناچ، تین غنڈے اور اس قبیل کے دوسرے افسانوں میں غیر فنی خطیبانہ آہنگ نمایاں ہے۔

کرشن چندر کے بعض ایسے افسانوں میں، جن میں منظر نگاری کے بیش قیمت نمونے ملتے ہیں، مناظر فطرت معصوم اور پاکیزہ زندگی کی علامتوں کا درجہ رکھتے ہیں، لیکن یہ علامتیت موضوع کے تابع رہ کر وضاحتی ہو جاتی ہے۔ تاہم کرشن چندر کے افسانوں میں ایک قسم کے تضاد سے معنوی تہہ داری کا احساس ہوتا ہے۔ یہ تضاد ان کی رومانیت اور حقیقت نگاری کے امتزاج میں سے پھوٹتا ہے۔ ایک طرف وہ فطرت کی گود میں پلتی ہوئی حسین وجمیل اور معصوم دنیا کو پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف وہ اس دنیا کا نقشہ بھی کھینچتے ہیں جو انسان کی بنائی ہوئی وحشتناک دنیا ہے اور جس میں ظلم، افلاس، سیاسی اور سماجی شعبدہ بازیاں، غلط اخلاقی معائر اور فرسودہ رسوم ورواج ہیں۔ ان دنیاؤں کے درمیان جس تضاد کی کیفیت ابھرتی ہے وہی اہم ہے۔ اس کیفیت کو جس شدت سے کرشن چندر نے ابھارا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ لیکن کبھی کبھی کرشن چندر تضاد کے اس احساس کو فن کی صورت عطا کرتے ہوئے جذباتی ہو جاتے ہیں جس کے نتیجہ میں ان کے بعض افسانے دل کو تو چھو سکتے ہیں لیکن دماغ کو برانگیختہ نہیں کر سکتے۔ وہ تجربے کو محض احساس کی منزل تک پہنچاتے ہیں، اسے ادراک کی منزل تک نہیں لے جاتے۔

کرشن چندر کے برعکس راجندر سنگھ بیدی کے یہاں ٹھہراؤ کی کیفیت ملتی ہے۔ وہ جذبات کی رو میں بہہ جانے کے بجائے انہیں اپنی سوچ اور فکر کے تابع رکھتے ہیں۔ منٹو نے انہیں ایک خط میں لکھنے سے پہلے سوچنے، لکھتے ہوئے سوچنے اور لکھنے کے بعد سوچنے پرٹوکا بھی ہے۔[۳۲]

لیکن سوچ سوچ کر لکھنے کی اسی عادت کے نتیجے میں بیدی کے یہاں براہ راست اندازِ بیان کی بجائے تخیلی اور تخلیقی اظہار ملتا ہے۔ وہ خارجی حقائق اور داخلی آہنگ کے درمیان ایک حسین وخوشگوار مطابقت پیدا کرتے ہیں۔ وہ روز

مرہ کے معمولی واقعات اور احساسات کو فنی بلندی پر لے جا کر ان میں دکھ درد کی بولتی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ چنانچہ افسانہ شروع ہونے پر محسوس ہوتا ہے کہ سب کچھ ٹھیک ہے لیکن دھیرے دھیرے جب اس کی پرتیں کھل جاتی ہیں تو یہ اندازہ لگانا مشکل ہو جاتا ہے کہ کیا ٹھیک ہے اور کیا نہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ بیدی اپنی خورد بینی مشاہدے سے زندگی کے بے پایاں تنوع اور اس کی تہہ داری کا ادراک حاصل کر کے اسے تخیل سے آمیز کرتے ہیں اور تجربے کے باطنی پہلوؤں کی تلاش کا یہ تخیلی عمل ان کے افسانوں میں گہری رمزیت پیدا کر دیتا ہے۔ 1947ء سے قبل ان کے افسانوی مجموعوں ''دانہ ودام'' اور ''گرہن'' کے بیش تر افسانے اس رمزیت کی بہتر مثالیں ہیں۔ بیدی کے یہاں یہ رمزیت اسطور کے سہارے سے بھی ابھرتی ہے۔ گوپی چند نارنگ کا ماننا ہے:

''اردو میں پہلی اساطیری کہانیاں بیدی نے لکھیں۔''[۳۳]

رمزیت کی ایک اور سطح وہاں ابھرتی ہے جہاں بیدی جذبات کے اشتعال سے کم اور بصیرت سے زیادہ کام لیتے ہیں۔ بعض افسانوں میں لسانی تکرار سے پورے افسانے کا جوہر سمٹ آتا ہے۔ یہ لسانی تکرار وضاحت کا موجب نہیں بن جاتی بلکہ مرکزی تصور پر قاری کی توجہ مرکوز کرنے، کہیں کہیں تضاد کی کیفیت پیدا کرنے اور افسانے میں رمزی فضا کی تشکیل کرنے میں معاون بن جاتی ہے۔ بیدی کے افسانوں کی باریک بینی افراد کے نجی معاملات پر مشتمل ہوتی ہے۔ وہ موضوعات کو واردات میں بسانے کی بجائے واردات سے موضوع کی نشاندہی کرتے ہیں اور ایسا لگتا ہے جیسے وہ پہلے سے طے شدہ پلان کے تحت افسانہ گڑھ نہیں لیتے بلکہ ایک صورت حال پیش کرتے ہیں جس سے ان گنت موضوعات کا اخراج ہوتا ہے۔ وہ جزئیات سے جس قدر کام لیتے ہیں اس کی مثال اور کسی افسانہ نگار کے یہاں نہیں ملتی۔ ان کے یہاں جو نقطہ ہائے انحراف پائے جاتے ہیں۔ وہ افسانے کے وحدت تاثر کو متاثر نہیں کرتے بلکہ اس کو شدید بناتے ہیں اور معنوی وسعت سے مالا مال کر دیتے ہیں۔ بیدی کے ابتدائی دور کے افسانوں میں 'کوارنٹین' قابل ذکر افسانہ ہے، جس میں پلیگ اور کوارنٹین علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔

ترقی پسندی کے دور میں لکھے گئے افسانوں میں حیات اللہ انصاری کا ''آخری کوشش'' غلام عباس کا ''آنندی'' اور احمد ندیم کے افسانے بطور خاص قابل ذکر ہیں جن میں کسی نہ کسی سطح پر علامت نگاری کے نقوش نمایاں ہیں۔ حیات اللہ انصاری اپنے بعض ہم عصروں کے مقابل میں، اپنے افسانوں میں گہرائی اور گیرائی کا نسبتاً زیادہ احساس دلاتے ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 'انوکھی مصیبت' (1939) کے بیشتر افسانے 'انگارے' کے اثرات کا پتہ دیتے ہیں، لیکن جس افسانے نے انہیں قدرِ اول افسانہ نگار بنایا وہ 'آخری کوشش' ہے۔ یہ زندگی کی کشمکش میں ہارنے والے ایک نوجوان کی روئیداد ہے اور گہرائی، معنوی تہہ داری اور انسان کے بنیادی مسایل کے عرفان کے لحاظ سے اہم ہے۔ کلکتہ کے کاروباری شہر میں روزی کمانے کے چکر سے تنگ آ کر گھسیٹے پچیس برس کے بعد جب لاکھ امیدوں کے

ساتھ اس جگہ لوٹ آتا ہے جہاں اس کا صاف ستھرا اور لیپا پوتا گھر تھا تو اس کی امیدوں کا چمن جسے وہ بائیس روز سے پچیس برسوں کے کچلے ارمانوں کے خون سے سینچ رہا تھا یکبارگی میں مرجھا جاتا ہے، کہ اب وہ گھر نہیں بلکہ:

''اندر آتے ہی فقیرا نے دیا سلائی کھینچ کر چراغ جلایا۔ چھپر کے نیچے سات بکریاں اور بکریوں کے بچے بندے تھے، انہیں سے شاید گھرانے کی روٹی چلتی تھیں۔ ذرا ادھر ہٹ کر زمین پر ایک چھید ٹاٹ بچھا تھا، جس پر ایک میلی سی چیز جو کبھی رضائی مگر چیتھڑا ہو کر گمنا ہوگئی تھی، اوڑھنے کے لیے پڑی تھی۔ گھسیٹے نے ٹاٹ پر بیٹھ کر کپکپاتے چراغ کی دھندلی روشنی میں فقیرا کو غور سے دیکھا، دبلا پتلا آنکھیں اندر دھنسی ہوئی اور بے نور چہرے کی کھال چوتے کے چمڑی کی طرح کھر داری اور اس پر دونوں طرف دو لمبی لمبی چھریاں جیسے کچی دیوار پر برکھا کے پانی کی لکیریں، بال سفید، یہ تھا گھسیٹے کا جوان بھائی فقیرا، مصیبت زدہ گھسیٹے دیکھنے میں اس سے زیادہ جوان تھا۔ گھسیٹے اس کی طرف پیار بھری نظروں سے دیکھ کر بولا بھیا تم تو جوانی ہی میں بڑھا گئے ہو۔''۳۴

اب اس گھر میں صرف اس کا بھائی فقیرا اور ان کی بوڑھی ماں ہے جو بھوک اور مفلسی کا مجسّم پیکر ہے۔ گھسیٹے روز پیسے کمانے کی نئی نئی اسکیمیں سوچتا ہے اور آخر کار زندگی کی محرومیوں سے نبرد آزما ہونے کی آخری کوشش کرتا ہے، یعنی جنم دینے اور پال پوس کر بڑا کرنے والی ماں کی حالت زار کا فائدہ اٹھانے کی غرض سے اسے کمانے والی ماں بناتا ہے۔ کمانے والی ماں پر دونوں بھائی اپنا اپنا حق جتاتے ہیں اور نوبت ہاتھا پائی پر آتی ہے جس میں فقیرہ اور ماں دونوں مر جاتے ہیں اور گھسیٹے کی یہ آخری کوشش بھی ناکام ثابت ہوتی ہے۔

پریم چند کے 'کفن' کے بعد 'آخری کوشش' 1947ء تک کے افسانوی سرمائے میں ایک ماسٹر پیس کی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر وحید اختر نے صحیح کہا ہے کہ:

کفن کے بعد شاید موجودہ معاشرے کی بے رحمی و بے معنویت پر یہ سب سے بے رحم طنز ہے اور اپنی علامتیت کے باوجود ''آخری کوشش' اول و آخر کہانی ہے۔''۳۵

اردو کے بہت کم ناقدین اس افسانے کی طرف توجہ دی ہے۔ ''آخری کوشش'' میں زندگی کی کشمکش اور فرد کی مجبوری، تنہائی اور بے معنویت کو بھی پیش کیا گیا ہے اور معاشی بدحالی کا بھی مرقع کھینچا گیا ہے، لیکن اس کی معنوی حدیں بہت دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ افسانے کی بنیادی علامت بوڑھی ماں کی ہے، جو بھیک مانگنے کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ یہ تہذیب کی بھی علامت ہے، وحدت کی بھی علامت ہے، مقدس رشتوں کی تکمیل کی علامت بھی ہے اور دھرتی ماں کی علامت بھی۔ افسانے کے تمام جزئیات اور اس کے واقعات اس مرکزی علامت کی معنوی تہہ داری میں اضافہ کرتے ہیں۔ کلکتہ کے کاروباری شہر سے کاروباری سوچ حاصل کرنے والا گھسیٹے گاؤں کی تہذیب میں جو نشتر چھبو دیتا ہے وہ معنی خیز ہے۔ افسانے کی علامتی پرکھ ان حالات کے پس منظر میں بھی ہوسکتی ہے جن کے نتیجے میں وطن تقسیم ہوا اور جس کے المیے کو افسانہ نگار نے قبل از وقت محسوس کیا ہے۔

غلام عباس کا افسانہ 'آنندی' زنان بازاری کے موضوع سے متعلق ہے لیکن اس موضوع کو پیش کرنے کا طریقہ غیر وضاحتی اور غیر مصلحانہ ہے۔ اس افسانے میں آنندی صرف ایک علاقے کا ہی نام نہیں بلکہ معاشرے کی جملہ خامیوں اور گراوٹوں کی علامت ہے جنہیں نقل مکانی یا ہجرت کے عمل سے دور نہیں کیا جا سکتا۔ غلام عباس نے کہیں پر بھی افسانوی واقعات میں دخل اندازی نہیں کی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے ابتدائی افسانوں میں حقائق کا برملا اور وضاحتی اظہار ملتا ہے اور ان افسانوں میں اکثر پنجاب کی وہی تصویریں پیش کی گئی ہیں جو افسانہ نگار کے مشاہدے میں آئی ہیں۔ لیکن بعد کے افسانوں میں انہوں نے حقایق کی محرکات کا پتہ لگا کر اور انہیں فنی آداب کے پردوں میں چھپا کر داخلی کیفیات کا تجزیہ کیا ہے۔ 1947ء سے قبل ان کے یہاں افسانوں مثلاً پکا مکان، کنگلے اور ہیروشما سے پہلے، ہیروشما کے بعد جیسے افسانوں میں تجربے و اظہار علامتی عمل ملتا ہے۔ ان کے یہاں زیادہ تر شاعرانہ تخیل اور تخلیقی زبان کی اہمیت ہے جس سے وہ افسانے کی رمزیت کو ابھارتے ہیں۔ ترقی پسندی کے اس دور میں مارکس کے ساتھ ساتھ فرائڈ کے نفسیاتی نظریے کا بھی نمایاں اثر رہا۔ فرائڈین رجحان کے تحت فرد کی ذہنی اور لاشعوری کیفیات اور جنسی لذّت کے پس منظر میں معاشرے کی متعدد حقیقتوں کو پیش کیا گیا۔ اس رجحان کے تحت اردو میں وہ افسانہ معرض وجود میں آیا جسے ہم نفسیاتی افسانہ کا نام دیتے ہیں۔ اس قسم کے افسانے کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''جب افسانہ نگار لاشعوری محرکات کے ذریعہ کردار کی بوالعجبیوں اور بعض کجرویوں کا مطالعہ کر کے نفسی پیچیدگیوں کی گرہیں کھولے اور سائیکی کے طلسم خانہ کو منوّر کرے، تو ایسا افسانہ نفسیاتی افسانہ ہوگا۔'' [۳۶]

اس طرح نفسیاتی افسانے میں کردار کے باطن میں جھانکنے کا عمل ملتا ہے اور اکثر موقعوں پر یہ عمل بہتر تخلیقی اظہار کو موجب بن جاتا ہے۔ افسانہ میں نفسیاتی طریقہ کار سے اگرچہ کرشن چندر، حیات اللہ انصاری، بیدی اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی بڑا کام لیا ہے لیکن ان کے افسانے خالص نفسیاتی افسانوں کی ذیل میں نہیں آتے۔ اس سلسلے میں ممتاز مفتی، حسن عسکری، عزیز احمد اور عصمت چغتائی کے نام بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ ممتاز مفتی کے یہاں 'سیّانی، مورا اور اندھا' میں لڑکیوں کی دبی ہوئی خواہشات، لاشعوری جذبات اور جنسی کیفیات کا بیان داخلی اظہار کے ساتھ ملتا ہے۔ حسن عسکری کے یہاں فرانسیسی علامت نگاروں کے اثر کے تحت جنسی علامتوں کا استعمال ملتا ہے۔ عزیز احمد کے اوّلین افسانوی مجموعہ 'رقص ناتمام' میں نفسیاتی افسانہ کی بیش تر خصوصیات موجود ہیں۔ ان کا افسانہ 'مدن سینا اور صدیاں' داستانوی طرز تحریر، مغربی اور سنسکرت لوک کہانیوں سے استفادے اور رمزی فضا کے اعتبار سے اہم ہے۔ عصمت چغتائی کے بیش تر افسانے مثلاً تل، میرا، جوانی وغیرہ تشبیہات و استعارات اور اسلوب کی رمزیت سے مملو ہیں۔ لیکن فرائڈین رجحان کے نمایندہ افسانہ نگاروں میں جس فن کار نے جنس اور فرد کی نفسیاتی کیفیت کی طرف زیادہ توجہ دی وہ منٹو ہیں۔

سعادت حسن منٹو شروع میں ترقی پسندوں کی صف میں شامل تھے لیکن حیدرآباد میں منعقد کی گئی ترقی پسند ادیبوں کی کانفرنس میں عریانی، لذتیت اور جنسیت کی طرف میلان کو جب غیر ترقی پسندانہ قرار دیا گیا تو منٹو کو تحریک سے

الگ تصور کیا جانے لگا۔ حالانکہ جنس منٹو کا موضوع نہیں بلکہ معاشرے اور زندگی کی حقیقتوں کو سمجھنے کا ایک موٹف ہے جس سے وہ گورکی کی طرح حقیر سے حقیر واقعات کے پس منظر میں متعدد سچائیوں کو پیش کرتے ہیں۔ منٹو نے اس کے لیے زیادہ تر توائف کے کردار کو مرکز بنایا ہے۔ علامتی اسلوب و اظہار سے جو کام منٹو نے لیا وہ ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں سے کوئی نہ لے سکا۔ منٹو کے آخری دور کے افسانوں میں فنی پختگی اور ٹھہراؤ کی کیفیت زیادہ ملتی ہے لیکن 47ء سے قبل بھی انہوں نے متعدد افسانوں میں علامتی موڈ پیدا کیے ہیں۔ یہ کام انہوں نے شعری زبان کی مدد سے نہیں کیا بلکہ حقائق کے داخلی اور کسی حد تک علامتی ادراک کے اظہار کے لیے بیانیہ کو ہی کام میں لایا جو بظاہر سادہ ہے لیکن انتہائی پیچیدہ بھی ہے۔ وارث علوی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> اپنے بہترین افسانوں میں منٹو کا بیانیہ خشو وزوائد سے پاک ہو کر ایک تندرست بدن کی جلد کی مانند کہانی کے ڈھانچے پر ایسی تندی سے کسا ہوا ہے کہ بیانیہ کا ہر جز و پورے افسانوں ڈزائن سے کوئی الگ چیز نہیں رہتا۔ منٹو کے بیان میں ہر تفصیل کی وہی اہمیت ہے جو غنائی نظموں میں لفظوں کے آہنگ، شعری پیکر اور علامت کی ہوتی ہے، جو باہم مل کر معنی کی تجسیم کرتے ہیں۔'' ۳۷

رمزِ فضا کو ابھارنے کی کوشش ان کے پہلے ہی افسانے 'تماشا' میں ملتی ہے جس میں خالد کے ذہن میں ماسٹر کی چھڑی کا تصور ظلم و استبداد کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ پہلے افسانوی مجموعہ ''دھواں'' سے ''ہتک'' تک منٹو نے متعدد افسانوں میں اس طرح کی علامتی فضا کو تخلیق کیا ہے۔ 'ہتک' منٹو ایک نمایندہ افسانہ ہے جس میں سوگندھی کی زندگی کا سارا کرب، اس کی بے بسی اور انتہائی کا احساس اپنی پوری شدت کے ساتھ سمٹ آیا ہے۔ سوگندھی کی کھولی کی ساری فضا غلاظت اور سرانڈ سے بھری ہوئی ہے اور یہ فضا اس کے وجود میں سرایت کر گئی ہے۔ میونسپلیٹی کا داراغۂ صفائی اور سوگندی کی کھولی کے تعلق سے جو تضاد کی کیفیت ابھرتی ہے وہ شروع ہی میں افسانے کی رمزی صورت حال کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ منٹو نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے:

> ''چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمنان سے سو جاتی ہے، میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہوسکتی۔ میری ہیروئن ایک چکلے کی ایک ٹکیائی عورت ہوسکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو کبھی کبھی یہ ڈراونا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آیا ہے۔'' ۳۸

یہی ڈراونا خواب افسانہ 'ہتک' میں 'اونہہ' کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ سوگندھی کو دیکھ کر سیٹھ کے منہ سے نکلی ہوئی 'اونہہ' سوگندھی کو اپنی ذات کی شناخت کے مسئلہ سے دوچار کراتی ہے اور وہ خود کو بے بس اور تنہا محسوس کرتی ہے۔ اسے ایسا لگتا ہے کہ

> ''ہر شے خالی ہے جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے۔''

سارے روابط توڑ کر سوگندھی آخر میں خالی الذہن ہو کر اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھاتی ہے اور ساگوان کے

چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو جاتی ہے۔ سوگندھی کا یہ غیر متوقع ردّعمل افسانے کے جملہ واقعات کی رمزیت کو دوبالا کرتا ہے۔ سوگندھی کے لاشعور میں پوشیدہ تہہ در تہہ کیفیات کو اجاگر کرنے میں منٹو نے جس فنکاری کا مظاہرہ کیا ہے اور باطنی اور بنیادی صداقتوں کا عرفان عطا کرنے والے جس وژن کو پیش کرنے کا میلان دکھایا ہے، اس کی مثال 1947ء تک کے افسانوی سرمائے میں بہت کم ملتی ہے۔

1947ء سے قبل کے افسانوی سرمائے کے اس تفصیلی تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس پورے دور میں خارجی حقائق کے باطنی ادراک اور ان حقائق کی فنی تجسیم کا عمل رفتہ رفتہ فروغ حاصل کرتا گیا۔ پریم چند، سجاد حیدر یلدرم اور انگارے کے فنکاروں نے زبان و بیان اور کہیں کہیں واقعات کی ترتیب کے ذریعہ بعض افسانوں میں رمزیت پیدا کی۔ ترقی پسند افسانہ زیادہ تر ظالم و مظلوم، نیک و بد اور امیر و غریب کے خانوں میں بٹ گیا اور افسانوی کردار سیاہ و سفید میں تبدیل ہو گئے، چنانچہ مقصدیت، سپاٹ اور کھری حقیقت نگاری اور عوامی ادب پیدا کرنے کے رجحان سے وہ ادبی ذوق بھی مجروسا ہوا جو یلدرم کے یہاں پیدا ہوا تھا۔ تاہم اس پورے دور میں کفن، موت سے پہلے، دو فرلانگ لمی سڑک، آخری کوشش، ہتک، آنندی اور میگھ ملہار جیسے افسانے علامت نگاری کے تعلق سے اہمیت رکھتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی اس دوران نفسیاتی، اسطوری اور جنسی رجحان کی بعض صورتیں بھی سامنے آئیں، مغربی رجحانات کے اثرات بھی افسانے پر پڑنا شروع ہوئے اور تکنیک، ہیئت اور اظہار کے تعلق سے بعض کامیاب تجربے بھی کیے گئے۔ لیکن بایں ہمہ جو علامتی رجحان اس دور کی اردو شاعری میں ہوا اس سے اردو افسانہ بہت حد تک دور رہا۔

اساطیریت

1936ء کی شروعات ہی ترقی پسند تحریک سے ہوئی جس کا بنیادی سروکار سماج اور سماجی حقائق سے تھا۔ لہٰذا ترقی پسند ادب میں رومانیت یا قدامت پرستی کی کوئی گنجائش نہیں بلکہ ترقی پسند تحریک ایک بامقصد تحریک تھی۔ حقیقت پسندی کا کئی اعتبار سے اساطیری مفروضات اور عقائد کے خلاف ہے لیکن چونکہ علم الاصنام یا اسطور (mythology) کے اکثر و بیشتر ماہرین نے اسطور کا تعلق جنس سے جوڑا ہے لہٰذا اس زاویے سے ترقی پسند ادب میں اسطوری عناصر کی بازیافت کی گنجائش نکالی جا سکتی ہے۔ لیکن چونکہ افسانوی ادب کی جڑیں اپنے معاشرہ اور ثقافت میں بہت گہرائی سے پیوست ہوتی ہیں، اس لیے اکثر و بیشتر ترقی پسند افسانوں میں خاص طور پر پریم چند کے بعد کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو وغیرہ کے افسانوں سے مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ کرشن چندر بنیادی طور پر رومانی فنکار تھے لیکن انہوں نے افسانوں میں خاص طور پر 'کالو بھنگی'، 'ان داتا'، 'گرجن کی ایک شام'، 'بالکونی'، 'برہم پترا' اور 'پیاسا' وغیرہ میں انسان کی ازلی اور ابدی محرومیوں کو حقیقی واقعات کے ساتھ پیش کیا ہے اور یہی پر انکے افسانوں میں اسطوری عناصر ابھارتے نظر آتے ہیں۔

''گرجن کی ایک شام'' ساری کہانی اسطوری فضا میں جنم لیتی ہے۔ کہانی کا موضوع محبت اور رقابت ہے۔ طوفان میں گھرے دو دوست گرجن کی وادی میں پہنچتے ہیں جہاں ایک دیوی نما لڑکی کی محبت میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ لڑکی کے کردار میں ایک پتر دیوی کا عکس موجود ہے۔ کرشن چندر کے رومانوی رویے نے اس کہانی میں اساطیری فضا کو زندہ کر دیا ہے۔

> ''یہاں بجلیاں کوندتی ہیں، بادل گرجتے ہیں، رم جھم، رم جھم بارش ہوتی ہے، اولے پڑتے ہیں، برف گرتی ہے، پھر ہوا کے تیز وتند جھوکے آتے ہیں اور مطلع صاف ہو جاتا ہے آسمان، خوشنما، نیلگوں، آفتاب سونے کی تھال کی طرح درخشاں اور پر پھیلائے ہوئے ہوا میں تیرتی ہوئی چیل کسی پری کی طرح حسین نظر آتی ہے۔''[۳۹]

> ''ہاں ذی شی، اس کا نام ہے، میری ننھی ذی شی بہت اچھی لڑکی ہے، گرجن دیوتا اس بہت محبت کرتے ہیں وہ سب برفیلے راستوں سے واقف ہے، اسے گرجن دیوتا کبھی کوئی گزند نہیں پہنچنے دیتے چھوٹی عمر ہی میں اس کی ماں مرگئی تھی، گرجن دیوتا ہی نے پالا ہے، گرجن دیوتا ذی شی سے بہت محبت کرتے ہیں۔''[۴۰]

ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان نے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

> ''گرجن کی ایک شام میں اسطوری عناصر سے کام لیا گیا ہے جس سے فطرت کی پراسراریت اور بڑھ گئی ہے۔ اس میں قبائلی زندگی کے خوبصورت مرقعے ملتے ہیں اور سچی اور بے لوث محبت کی دلکش داستان بھی۔''[۴۱]

لیکن کرشن چندر نے شاہکار افسانے 1947ء کے بعد لکھے ہیں۔ ان میں جو اہم افسانے ہیں ان کا ذکر بار بار آتا ہے۔ سماجی شعور، رومانیت اور ترقی پسندی کے میل جول سے کرشن چندر کے یہاں افسانے کی جو صورتیں نظر آتی ہیں۔ ان میں ترقی پسندی کے ساتھ ساتھ اساطیریت کے برتاؤ کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ اساطیریت کے حوالے سے ان کا افسانہ ''غالیچہ'' بے حد اہم ہے۔ گرچہ افسانہ ۱۹۴۷ء بعد شائع ہوا لیکن اساطیری افسانوں کے مطالعے کے حوالے سے اس مقام پر بھی ''غالیچہ'' کا ذکر نا مناسب نہیں ہوگا۔ غالیچہ میں کرشن چندر نے داستانی اسلوب اختیار کیا ہے۔ اس افسانہ میں جگہ جگہ تشبیہ اور استعارہ علامت اور پیکر 'غالیچہ' پر بیٹھ کر ہر شخص اپنی اپنی داستان سناتا ہے اور ان داستانوں میں اسطور کی خصوصیات کے مطابق انسان کا شعور بھی متحرک ہے اور اس کا لاشعور بھی زندہ ہے۔ غالیچہ کے داستان جو داستانیں بیان کرتے ہیں ان کا انداز کس حد تک اساطیری ہے اس کا اندازہ 'غالیچہ' کے ان اقتباسات سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے:

> ''مجھے صلیب پر لٹکا کر میرے دل میں ایک گہرا سیاہ رنگ کی میخ ٹھونک دی ہے، چاروں طرف گندہ خون ہے اور سبز رنگ کا سمندر ہے جو شارک مچھلیوں اور سمندری ہزار پایوں سے معمور ہے شاید مسیح کو بھی صلیب پر اتنی ایذا نہ پہنچی ہوگی...... بنگالی دوشیزائیں قطار اندر گھڑے اٹھائے ہوئے گھاٹ کی طرف جا رہی تھیں، سمندر کی سبز لہریں اچھل رہی تھیں شیو جی کا ڈمروبج رہا تھا، پاربتی رقص کر رہی تھی، برف گر رہی تھی، اب فضا خاموش تھی اور روپ کی آنکھوں میں آنسوں تھے، آنسوں رخسار سے ڈھلک کر غالیچے پر گر پڑے

اور وہ سرخ مستطیل جیسے آگ کا شعلہ تھی........غالیچے نے کہا جو تم خود بن چکے ہو، ایک اہرام، ایک کھوکھلا اہرام......جس کے سینے میں ممیاں دفن ہیں''۴۲؎

کرشن چندر نے اپنے ایک اور افسانے ''پرانے خدا'' میں بھی اساطیریت کو برتا ہے۔اس کا موضوع ترقی پسند نظریے کے عین مطابق مذہبی منافرت اور انسان دوستی ہے۔کرشن چندر کی فنی مہارت یہ ہے کہ انہوں نے اسطوری کرداروں اور روایات کے ذریعے ہی اپنے موضوع کو پیش کیا ہے۔اس کا اندازہ درج ذیل اقتباسات سے لگایا جا سکتا ہے:

''مذہب نے مندروں میں فکٹریاں کھول رکھی تھیں اور بھگوان کو لوہے سے بھی زیادہ مظبوط سلاخوں کے اندر بند کر دیا تھا۔ ہر مندر میں ہر ایک جاتری کو ضرور کچھ نہ کچھ دینا پڑتا تھا بعض دفعہ تو ایک مندر میں مختلف جگہوں پر دکشنا ریٹ مختلف تھا''۔

''میں نے کہا محبت بھی اکثر بے وفا ہوتی ہے رادھا کو کرشن سے عشق تھا، لیکن رادھا اور کرشن کی محبت انجام معلوم نہیں ''نہیں''۔وہ چند لمحوں تک خاموش رہا، پھر آہستہ سے کہنے لگا....

''کرشن جی نے برندابن کی گوپیوں سے وعدہ کیا تھا کہ وہ ایک بار پھر برندابن میں آئیں گے ہر ایک گوپی کے گھر کا دروازہ تین بار کھٹکھٹائیں گے جس گھر میں روشنی ہوگی اور جو گوپی دروازہ کھٹکھٹانے پر ان کا خیر مقدم کرے گی وہ اسی کے عشق کو سچا جانیں گے اس بات کو کئی برس گزر گئے''۴۳؎

لیکن جب کرشن جی آتے ہیں تو پلوں کے نیچے سے پانی گزر چکا ہوتا ہے:

''کرشن جی نے گلوگیر آواز میں کہا ''رادھا میں آ گیا ہوں'' لیکن رادھا خاموش بیٹھی رہی، دیے کی لو کی طرف تکتی ہوئی وہ۔رادھا میں آ گیا ہوں، کرشن نے چلا کر کہا۔لیکن رادھا نے کچھ نہ دیکھا نہ سنا، اپنے محبوب کی راہ تکتے تکتے اس کی آنکھیں اندھی ہو چکی تھیں اور کان بہرے۔''۴۴؎

کرشن چندر نے اپنے ایک اور افسانے ''ہوا کے بیٹے'' میں بھی اساطیریت کو بڑے دلچسپ انداز میں برتا ہے۔کرشن چندر کے مطابق:

''بہت عرصہ ہوا میں نے ایک کہانی پڑھی تھی جس میں ہوا کے چار بیٹے تھے، شمالی جھکڑ، جنوبی جھکڑ، مغربی جھکڑ، اور مشرقی جھکڑ یہ چاروں بیٹے ایک بہت بڑے غار میں اپنی ماں کے پاس رہتے تھے''۔۴۵؎

ایک دن افسانہ نگار اس غار میں جا پہنچتا ہے۔یہاں اس ماں کے دو بیٹے زخمی حالت میں آتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ انسان نے ایک ایسی چیز ایجاد کر لی ہے جو انسانیت کو تباہ کر دے گی۔وہ دونوں زخمی اپنی اپنی کتھا سناتے ہیں پھر راوی کا شمالی جھکڑ ارم باغ میں لے جاتا ہے۔جہاں علم کے پیڑ سے وہ اس مسئلے کا حل دریافت کرنا چاہتا ہے، علم کے پیڑ پر ایک پتہ ہے، جس پر اس مسئلے کا حل لکھا ہے۔راوی بہت مشکلوں سے اس درخت سے وہ پتہ اتار لیتا ہے جس پر ایک لفظ لکھا ہے، امن، پھر وہ پری جو راوی کو باغ ارم میں ملی تھی ایک ترکیب بتاتی ہے کہ تم ساری دنیا میں گھوم کر اس عفریت کے خلاف جسے اٹم بم کہتے ہیں لوگوں کے دستخط لو، افسانے کا انجام رومانی اور مثالی ہے۔اس افسانے کو کرشن چندر نے اپنے

مخصوص رومانوی انداز میں انجام تک پہنچایا ہے:

''میری سمجھ میں سب کچھ آ گیا، میں نے امن کے پتے کو اپنے سینے سے لگا لیا اور آہستہ آہستہ اور غار سے باہر نکل آیا۔ غار کے باہر اب طوفان تھم چکا تھا اور چاروں طرف خوش گوار دھوپ کھلی ہوئی تھی۔''[۴۶]

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کرشن چندر نے اپنے چند افسانوں میں اساطیریت کو بڑی کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ بلکہ اگر دیکھا جائے تو ابتدا سے لیکر 1947ء اور اس کے بعد 1960ء تک ہندوستان کے اردو افسانہ میں اساطیری عناصر کے برتاؤ کی سب سے عمدہ مثالیں کرشن چندر کے یہاں ملتی ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے ایک اہم ستون راجندر سنگھ بیدی تھے۔ انہوں نے جب افسانے لکھنے شروع کئے اس وقت اردو افسانے میں چند اچھے افسانہ نگار موجود تھے، بیدی نے اپنے افسانوں کی کائنات بہت سی چیزوں سے مل کر بنائی۔ انہوں نے گرد و پیش کی زندگی سے موضوعات چنے اور تلخ حقیقتوں کو سیدھے سادھے طریقے سے بیان کر دیا۔ اپنے افسانوں میں نفسیاتی کشمکش کی عمدہ عکاسی کی۔ ان کے افسانوں کا مرکز عورت رہی۔ ان کے یہاں ہر کردار کی تخلیق کسی خاص مقصد کے تحت ہوتی ہے، اور اپنے مقصد کو قائم رکھنے کے لیے وہ اس میں جزباتی نفسیاتی اور اساطیری عناصر پیدا کرنے کی پوری پوری کوشش کرتے ہیں۔ وہ ہر انسان کے ہر عمل کی نفسیاتی تاویل اور جذباتی تحلیل کرتے ہیں۔ وہ شعور اور لاشعور دونوں کا علم رکھتے ہیں۔

بیدی اپنے خود بینی مشاہدے سے زندگی کے بے پایاں تنوع اور اس کی تہ داری کا ادراک حاصل کر کے اسے تخیل سے آمیز کرتے ہیں اور تجربے کے باطنی دیومالائی پہلوؤں کی تلاش کا یہ تخلیقی عمل ان کے افسانوں میں رمزیت کی گہرائی پیدا کرتا ہے۔ ''گرہن'' اور ''دانا و دام'' کے زیادہ تر افسانے اسی رمزیت پر مشتمل ہیں۔ ''گرم کوٹ'' متوسط طبقے کے ایک معمولی سے کلرک کی کہانی ہے جو اپنے لیے ایک گرم کوٹ خریدنا چاہتا ہے لیکن بیوی اور بچوں کی ضروریات کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ قلیل سی آمدنی میں اپنی خواہشات کو کس طرح دبایا جاتا ہے اس کا پتہ اس افسانے سے بخوبی چلتا ہے۔ ایسے جیتے جاگتے کردار تو ہمارے آس پاس ہی ہوتے ہیں۔

ہندو دیومالا میں بھرت منی نے اپنی تصنیف ''ناٹیہ شاستر'' میں عورت کی کئی قسمیں بتائی ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں بھی عورت کے مختلف روپ ملتے ہیں۔ مردوں کے بنائے ہوئے اصولوں میں جکڑی ہوئی عورت کی شخصیت میں بیدی اسے رنگ بھر دیتے ہیں کہ ظالم اور عیار خود ہی شرمندہ ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ جس طرح فلابیر یہ کہتا ہے کہ افسانہ نگار ہر جگہ موجود ہوتا ہے، یعنی اپنی کہانی کے آس پاس اسی طرح بیدی اپنے کرداروں کے ساتھ سائے کی طرح رہتے ہیں۔ لیکن ان کے سر پر سوار نہیں ہوتے۔ بیدی کی حقیقت نگاری نفسیاتی حقیقت نگاری ہے۔ ''صرف ایک سگریٹ'' بوڑھوں کی نفسیات کی کہانی ہے جسے دیومالائی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ جس دنیا کو انکی پرواہ نہیں ہوتی۔ وہ

محبت اور پیار چاہتے ہیں۔ یہ کہانی ایک سگریٹ ،ایک بوڑھے اور اس کے بیوی بچوں کے تعلقات کی کہانی ان تمام کرداروں کی بیدی نے ذہنی جذباتی اور نفسیاتی کشمکش کو بیان کیا ہے۔سنت رام افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ بیوی گھر کا کام خود کرتی ہے۔ کپڑے دھوتی ہے۔لڑکا آج کل کے زمانے کا لڑکا ہے۔سنت رام بوڑھا ہو رہا ہے۔ایک بڑی کمپنی کا مالک ہےلیکن کاروبار میں گھاٹا ہو رہا ہےاور یہی چیزاس میں غیرمحفوظیت کا احساس پیدا کر رہی ہے۔ بیدی لکھتے ہیں:

''سنت رام نے اپنے کاروبار میں گھاٹا کھایا تھا اور مالی طور پر اپنے آپ کو غیرمحفوظ پانے کا احساس بھی غیرمحفوظ ہونے کے احساس میں بول گیا۔''[۴۷]

سنت رام بوڑھا ہو چکا ہے۔جس کی وجہ سے گھر میں محبت کی کمی کا احساس شدت پکڑتا ہے۔ کمپنی میں خسارہ ہو جانے پر گھر کے کسی فرد نے ہمدردی کا اظہار نہیں کیا۔ یہ ایک بوڑھے مرد کی نفسیات کی صحیح عکاسی ہے۔

بیدی کے افسانوں میں عورت کا کردار حیثیت رکھتا ہے۔ان کے یہاں عورت کا بڑا پاکیزہ اور پرکیف تصور ملتا ہے کیوں کہ ان کی نظر اس کی روح پر ہے جسم پر نہیں۔ان کے افسانوں میں عورت ''ماں'' کی گود کی طرح نرم اور شفیق نظر آتی ہے۔اس کی ہنسی کے پیچھے نہ جانے کتنے درد وکرب پنہاں ہوتے ہیں اور یہی درد وکرب تخلیق کا سر بستہ راز ہیں۔ دوسرے کے دکھوں کو اپنا کر اسے سکون ملتا ہے مہر ووفا ایثار وقربانی کی یہ موت ہر کسی کے دکھ بانٹتی ہے لیکن اس کے دکھ کا بوجھ کوئی بھی کم کرنا پسند نہیں کرتا۔ایسے ہی مواقع پر راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں دیومالائی عناصر بھی سامنے آتے ہیں۔

اسی طرح بیدی کے افسانے ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں بھی دیومالائی عناصر کا برتاؤ ملتا ہے۔اس سلسلے میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''فکشن شعریات تشکیل وتنقید'' میں لکھا ہے:

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں بنیادی کردار کا نام اندو ہے۔اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن و محبوبیت کا اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔اندو کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے آب حیات کا مظہر ہے جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔کہانی میں اندو کا جوڑ امدن سے ہے، مدن لقب ہے عشق ومحبت کے دیوتا کام دیو کا۔اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔رگ وید (X.129) میں کام دیو کو وجود کا جوہر کیا ہے، جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔یونانی ضمیات میں Eros یا کیوپید کا تصور بھی اسی حیثیت سے آیا ہے۔گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشٹی کے مثبت اور منفی تقودہ (Elements) کے ملنے اور لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔''[۴۸]

پروفیسر گوپی چند نے اس افسانے میں اساطیری عناصر کے برتاؤ پر مزید روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''کہانی کا بنیادی خیال عورت اور مرد کی کشمکش کا یہی پراسرار عمل ہے۔ بیدی کا ذہن چونکہ دیو سے زیادہ دیوی کی طرف یا تہذیب کے آبائی تصور سے زیادہ مادی تصور کی طرف راضع ہے۔اس نے تخلیق کے اس

ازلی اورابدی عمل میں بنیادی اہمیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے، مدن محض آلہ کار ہے تخلیقی عمل کی تکمیل کا جنسی کشش کی تشخیص کا یا اندو کو بتدریج ادھورے سے پورا بنانے کا، اندو موضوع ہے اور مدن معروض محبت کی موضوع جہت علاوہ اندو کی دوسری جہتیں اورشانیں بھی ہیں، وہ بیٹی بھی ہے بیوی بھی ہے اور ماں بھی۔ لیکن اول و آخر وہ ماں ہے یا ہر عورت جس کے تصوف میں ساری کائنات ہے اور جس کی ذات ذرے ذرے کچھ ہوئی اور چاند ستاروں میں بسی ہوئی ہے اور دھرتی بن کر جس نے آکاش کو اپنی باہوں میں جکڑ رکھا ہے، بیدی جگہ جگہ گوشت پوشت کی اندو ازلی اورابدی عورت سے تطبیق کرتے ہیں مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے روشاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چیر ہرن کرتے آئے تھے عرف عام میں بیوی کہلاتی ہے لیکن ہمیشہ اسے آسمانوں سے تھانوں کے تھان، گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈھانپنے کے لئے ملتا آیا تھا۔ دوشاسن تک ہار کے یہاں وہاں گرے پڑے تھے لیکن دروپدی وہیں کھڑی تھی عزت اور پاکیزگی کی سفید ساری میں ملبوس دیوی لگ رہی تھی۔ مدن خود ہی پانڈو ہے اور کورو بھی۔ وہ یدھشٹر بھی ہے اور دوشاسن بھی۔ وہی حفاظت کرنے والا بھی ہے اور ننگا کرنے والا بھی۔ عورت اور مرد کے تعلقات میں جسم کی لذت کے ساتھ ایک روحانی پہلو بھی ہے۔ کرشن جو گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈاپنے کے لئے دیتا ہے وہ عورت کی اپنی محبت کی سچائی سے گہری وابستگی ہے جو ہر خطرے کے موقع پر اس کی عفت اور پاکیزگی کی ڈال بن جاتی ہے۔''۴۹؎

راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر اردو کے تین ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے ذکر کے بغیر افسانے کی کوئی تاریخ مکمل نہیں مانی جا سکتی۔ ان کے افسانوں میں ہندوستانی تہذیب کا جوہر اساطیری حوالوں سے پوری طرح منعکس ہوتا ہے، انہوں نے اسطور کے آئینے میں قدیم ہندوستان کی اس روح کو دیکھا ہے جو آج بھی مذہبی اور دیگر رسم و رواج کے اندر زندہ ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ''رحمان کے جوتے'' کو بیدی کا پہلا افسانہ قرار دیا ہے جس میں رسموں رواج علائم میں ڈھلتے نظر آتے ہیں۔ لیکن جو تہذیبی قرینہ اس افسانے میں نشان زد کیا گیا ہے۔ اسی طرح کا ایک تہذیبی اشارہ تو ''بھولا'' میں بھی موجود ہے۔ تہذیبی عمل سے یہی دلچسپی بیدی کو اسطور کو اپنی تخلیق کا حصہ بنایا تو یہ محض علم نہ رہا بلکہ تخلیق کے اندر پورے حسن کے ساتھ سموتا چلا گیا۔ اس سلسلے میں مہدی جعفر کا کہنا بالکل صحیح ہے کہ:

''بیدی انتہائی مشرقی افسانہ نگار ہیں، وہ اپنے مشرقی ہونے کی دھن میں اسطور سے رشتہ قائم کرتے ہیں مگر داستانوی یا اساطیری زبان کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔"۵۰؎

دراصل بیدی اپنے افسانوں کی بنت میں اسطور کے جوہر کو اس کامیابی کے ساتھ شامل کرتے ہیں کہ انہیں اساطیری یا داستانوی زبان کی ضرورت محصوص نہیں ہوتی۔ وہ اسطور کی اس معنویت کو گرفت میں لیتے ہیں جو تہذیب کے خون کے اندر رچ بس گئی ہے۔ یوں ان کے اساطیری افسانوں پر بھی بغیر اسطوری ہونے کا گمان ہوتا ہے۔ وہ اوپر کی سطح ترقی پسند رویے سے اور باطن کی سطح پر اساطیری مابعدالطبیعات سے جڑے ہوئے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ اردو افسانہ میں باضابطہ طور پر اسطور کا بامعنی استعمال سب سے پہلے غالباً بیدی نے کیا ہے۔

ان کا افسانہ ''گرہن'' پہلی بار کب اور کس رسالے میں شائع ہوا تھا یہ تو پتہ نہیں ، لیکن ان کا مجموعہ ''گرہن'' ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا تھا جس میں یہ افسانہ شامل ہے۔ اس میں بیدی نے اساطیریت کا پہلی بار بہت عمدہ استعمال کیا ہے۔ بیدی کے یہاں افسانے کی کرافٹنگ میں چونکہ انسانی نفسیات کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے اس لیے ان کے افسانوں میں اساطیری کرداروں کے حوالوں سے انسان کی بے بسی اور اس کی نفسیاتی الجھنوں کو زیادہ موضوع بنایا ہے۔ انہوں نے اس کی مدد سے اپنے افسانوں میں معنوی سطح پر وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ شاید اسی لیے بیدی نے براہ راست کسی اسطور کو بنیاد بنا کے افسانہ نہیں لکھا جیسا کہ انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے یہاں ہمیں افسانے ملتے ہیں۔ بیدی نے دیومالائی واقعات یا کرداروں کی مدد سے اپنے افسانوں میں رنگ آمیزی ضرور کی ہے۔ اس سے ان کے افسانوں کی معنویت زیادہ گہری اور پر اثر ہوگئی ہے۔ یہ بیدی کا آرٹ ہے۔ چاہے وہ افسانہ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی اندو ہو یا ''گرہن'' کی ہولی۔ دونوں افسانوں میں دیومالا ایک ذیلی قصے کے طور پر جاری رہتی ہے اور افسانے کے واقعات کی اثر آفرینی میں اضافہ کرتی ہے۔ ''گرہن'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں بیدی نے افسانے کی بنت میں اسطور سے پورا فائدہ اٹھایا ہے:

> ''سمندر کی ایک بڑی بھاری اچھال آئی۔ سب پھول بتاشے، آم کی ٹہنیاں، گجرے اور جلتا ہوا مشک کافور بہالے گئی۔ اس کے ساتھ ہی انسان کے مہیب ترین گناہ بھی لیتی گئی۔ دور، بہت دور ایک نامعلوم، ناقبل عبور، نا قابل پیائش سمندر کی طرف۔ جہاں تاریکی ہی تاریکی تھی.... پھر سنکھ بجنے لگے۔ اس وقت سرائے میں سے کوئی عورت نکل کر بھاگی۔ سرپٹ، بگٹٹ .... وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگتی.. اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔'' [۵۱]

ہولی ایک عام عورت ہے۔ سماج میں اس کا استحصال ہر سطح پر ہوتا ہے۔ اس کی تصویر کشی بڑی درد ہے۔ نہ صرف شوہر اور سسرال والوں کی زیادتیوں نے اس کی زندگی کو گہنا دیا ہے بلکہ اس گرہن سے نجات حاصل کرنے کے لیے جب وہ گھر سے بھاگ کر اپنے میکے کی طرف جاتی ہے تو وہاں بھی ہوس کے پجاری اس کی عصمت کے درپے ملتے ہیں۔ اس ساری کیفیت کو بیدی نے نہایت خوبصورتی سے اس ایک جملے میں بیان کر دیا ہے۔ ''اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔'' گوپی چند نارنگ نے ''گرہن'' کا تجزیہ کرتے ہوئے بیدی کے اساطیری اسلوب کی نشاندہی اس طرح کی ہے:

> ''وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے اور دیومالائی فضا اُبھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے۔ ''گرہن'' ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرف عام میں عورت کہتے ہیں اور جسے مرد اپنی خود غرضی اور ہوسنا کی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے۔'' [۵۲]

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ راجندر سنگھ بیدی ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے افسانوں میں فکری اعتبار سے تو ترقی پسندی ہے لیکن انہوں نے اپنے افسانوں میں کہیں بالواسطہ کہیں بلا واسطہ طور پر اساطیریت کو برتنے کی کوششیں کی ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی ہندوستان اور خصوصاً پنجاب کی تہذیب وثقافت کو اپنے افسانوں میں پیش کرتے رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے تہذیب وتمدن کی گہرائیوں میں جھانکتے ہوئے اساطیریت کو بھی اپنی گرفت میں لیا ہے اور جہاں تک ممکن ہوسکا ہے تشبیہات، علامات اور استعارات کی مدد سے انھیں اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔

منٹو افسانوی دنیا میں اپنی جنس پرستی اور داخلی کیفیات سے دلچسپیوں کے باعث بدنامی کی حد تک مشہور ہو گئے تھے۔ منٹو کے فن پر شعوری یا غیر شعوری طور پر لارنس، فرائڈ، ہیگل اور موپساں کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ اگر چہ اپنی انا کی وجہ سے وہ کسی مغربی افسانہ نگار کا اثر قبول کرنے سے انکار کرتے ہیں حالانکہ اُنہیں لارنس کی طرح شہدِ جنس (Marty Sex) کہا گیا ہے۔ اور اگر اسطور اور جنس کے تعلق کو ذہن میں رکھا جائے تو پھر منٹو کے کئی افسانے اساطیری افسانے ثابت ہوں گے۔

منٹو کا ایک مشہور افسانہ ''کالی شلوار'' ہے جس میں بالواسطہ طور پر مذہبی رسومات کے حوالے سے اساطیریت کو برتنے کی شعوری یا لاشعوری کوشش کی ہے۔ افسانے کی ہیروئن سلطانہ ایک طوائف ہے جو انبالہ سے چلی آتی ہے، جہاں اس کا کاروبار نہیں چلتا ہے۔ یہاں تک کہ اسی کسمپرسی کے عالم میں محرم آجاتا ہے۔ سلطانہ چونکہ طوائف ہونے کے باوجود محرم کے رسومات نبھانے کی عادی ہے اس لیے کسی بھی طرح وہ محرم کے دن سیاہ کپڑے حاصل کرنا چاہتی ہے لیکن کوئی صورت نہیں نکلتی۔ کسی طرح سلطانہ کالی قمیض اور دوپٹے کا انتظام کر لیتی ہے لیکن ''کالی شلوار'' حاصل کرنے کی کوئی صورت نہیں نکلتی جس کی وجہ سے سلطانہ بے حد پریشان ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنے گھر آنے والے ایک گاہک شنکر سے کالی شلوار لانے کی فرمائش کرتی ہے:

> ''سلطانہ نے جرأت سے کام لے کر کہا: ''بات یہ ہے کہ محرم آرہا ہے اور میرے پاس اتنے پیسے نہیں ہیں کہ میں کالی شلوار بنوا سکوں۔ یہاں کے سارے دکھڑے تو تم سن چکے ہو۔ قمیض اور دوپٹہ میرے پاس موجود تھا جو میں نے آج رنگوانے کے لیے دے دیا ہے۔''
>
> شنکر نے یہ سن کر کہا:
>
> ''تم چاہتی ہو کہ میں تمہیں کچھ روپئے دے دوں تا کہ تم کالی شلوار بنا سکو۔'' سلطانہ نے فوراً ہی کہا۔
>
> ''نہیں۔ میرا یہ مطلب ہے کہ اگر ہو سکے تو مجھے ایک کالی شلوار بنوا دو۔''
>
> شنکر مسکرایا۔
>
> ''میری جیب میں تو اتفاق ہی سے کبھی کچھ ہوتا ہے، بہر حال میں کوشش کروں گا۔ محرم کی پہلی تاریخ کو تمہیں یہ شلوار مل جائے گی۔'' ۵۳؎

دراصل اس افسانے میں کالی شلوار اس عقیدے کا استعارہ ہے جو امام حسین اور ان کے اعزا اور رفقا کی

شہادت کے تئیں عام مسلمانوں کو ہے۔کربلا میں امام حسین اوران کے اپنوں کی شہادت کا واقعہ اسلامی تاریخ کا ایک سیاہ باب ہے۔رسولﷺ کے نواسے اوران کے جگر کے ٹکڑوں کی شہادت کی یاد میں سیاہ لباس زیب تن کرنا صرف ایک رواج نہیں بلکہ ایک اساطیری سچائی ہے اور سیاہ لباس کربلا کے سیاہ سانحہ کی علامت ہے جسے منٹو نے بالواسطہ طور پر بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔منٹو نے ایک تحریر ''سفید جھوٹ'' میں خود لکھا ہے:

> ''بیسوائیں اب سے نہیں ہزار سال سے ہمارے درمیان موجود ہیں۔ان کا تذکرہ الہامی کتابوں میں بھی موجود ہے۔اب چونکہ کسی الہامی کتاب یا پیغمبر کی گنجائش نہیں رہی اس لیے ان کا ذکر آیات میں نہیں بلکہ ان اخباروں اور رسالوں یا کتابوں میں دیکھتے ہیں جنہیں آپ عود اور لوبان جلائے بغیر پڑھ سکتے ہیں اور پڑھنے کے بعد ردی میں بھی اُٹھوا سکتے ہیں۔''[۵۴]

منٹو کے مذکورہ بالا اقتباس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ منٹو نے ماضی کی اسطور کا رشتہ جدید دور سے جوڑ دیا ہے۔طوائف کا وجود قدیم زمانے سے ہے ان کا تذکرہ ماضی کے الہامی کتابوں میں بھی آیا ہے اور جدید دور کے اخبارات ورسائل میں بھی ان کا ذکر ہوتا ہے۔اس اعتبار سے منٹو کے یہاں اساطیریت کو برتنے کا ایک منفرد انداز سامنے آتا ہے۔

1947ء سے 1960ء تک

علامتیت

اردو افسانے پر جب بھی بات ہوتی ہے تو ذہن پر 1947ء سے قبل اور 1947ء کے بعد کا تصور چھایا رہتا ہے۔ادب کو ادوار میں تقسیم کرنا ایک طرح کی تن آسانی ہے۔حقیقت میں ایک دور کی خصوصیات یا اس کے ادبی رجحانات دوسرے دور کی خصوصیات یا اس کے ادبی رجحانات سے یکسر مختلف نہیں ہوتے۔دو ادوار کے درمیان کوئی ایسی لکیر کھینچنا مشکل ہے۔جہاں زمین اور پانی ایک دوسرے سے الگ ہوتے ہوں۔ادب یا فن کی تاریخ ایک تسلسل اور ایک پیہم ارتقاء کا نتیجہ ہوتی ہے۔لیکن اس کے باوجود شعر وادب کے ارتقاء، اس کے مختلف رجحانات ومیلانات اور اس میں رونما ہونے والے تغیرات کو تاریخوں کے تعین کی مدد سے سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔اردو افسانے کے سلسلے میں ان باتوں کی برابر اہمیت ہے۔واقعہ یہ ہے کہ 1947ء کا سال ہندو پاک، دونوں ملکوں میں سیاسی، معاشی، ذہنی، جذباتی اور ادبی لحاظ سے ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔یہی ملک کی آزادی کا سال ہے اور یہی جغرافیائی، مذہبی اور نظریاتی بنیادوں پر تقسیم ملک کا سال بھی ہے۔موخرالذکر واقعہ اردو شعر وادب کے لیے سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے، اس لیے کہ تقسیم وطن سے ایک تہذیب کا بٹوارہ ہوا، ایک مربوط خاندان کا تصور مٹ گیا۔آزادی کے حصول کے لیے لوگوں نے جو تگ ودو کی تھی اس کا ثمر بالکل مختلف نکلا۔تشدد، بربریت، بہیمیت اور انسانیت کش فسادات اس قدر رہوئے کہ اس

کی مثال ملنا مشکل ہے۔ لوگوں کو خون کے سمندر سے گزرنا پڑا اور انسانی قدریں کوڑا کرکٹ کی طرح بہہ گئیں۔ اس المناک سانحہ کا اثر اردو شاعری کی طرح افسانے پر بھی بڑا گہرا پڑا۔ یہاں تک کہ اردو افسانے میں کم وبیش دس برس تک فسادات کا موضوع حاوی موضوع کی حیثیت سے رہا۔ کیوں کہ یہ عرصہ افسانہ نگاروں کی جذباتی بحالی اور نفسیاتی باقاعدگی کے لیے ناکافی تھا۔ چنانچہ فسادات کے موضوع کو تقریباً سبھی افسانہ نگاروں نے طرح طرح سے اچھالا اور یوں محسوس ہونے لگا کہ ادب کا محرک تخلیق کی اندرونی لگن نہیں بلکہ خارجی حالات وواقعات ہیں، خواہ ان کا تعلق ماحول سے ہو یا مصنف کی ذات سے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ فسادات سے متعلق بیش تر افسانے دیرپا ثابت نہیں ہوئے۔ ترقی پسندی کا رجحان موجود تھا ہی اس لیے ان افسانوں میں بھی اصلاحی اور مقصدی میلان برقرار رہا۔ افسانہ کے لیے یہ دور ایک طرح سے تاریخی وتہذیبی المیہ کے عرفان واحساس کا دور تھا لیکن بیش تر افسانہ نگاروں نے اس المیے کے ظاہری خط وخال کو موضوع بنایا۔ انفعالی تکلیف کا ادبی موضوع بنانا یوں بھی مشکل تھا۔ لہذا فسادات کے ہنگامی اثر کے تحت اردو افسانہ میں ہر قسم کا بُرا بھلا پیش آیا۔ کرشن چندر کا مجموعہ ''ہم وحشی ہیں'' یا عصمت چغتائی کے افسانے ''جڑیں'' اور ''کیڈل کورٹ'' اس کی مثالیں ہیں۔ تخلیقی بنجر پن کے اس دور میں تاہم منٹو، بیدی، حیات اللہ انصاری اور احمد ندیم قاسمی نے بعض ایسے افسانے تخلیق کیے جو ہنگامی موضوع سے متعلق ہونے کے باوجود علامتی اور تخلیقی اعتبار سے اہم ہیں۔

سعادت حسن منٹو کے مختصر ترین افسانوں کا مجموعہ ''سیاہ حاشیے'' اپنی نوعیت کا پہلا اور اہم مجموعہ ہے۔ اس کے تمام مشمولات فسادات کے موضوع سے متعلق ہیں۔ بقول محمد حسن عسکری:

> ''منٹو کے ان افسانوں کو انسانی دستاویز سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔'' ۵۵

اس مجموعے کے بیشتر افسانچے طنزیہ لب ولہجہ کے ساتھ رمزی اسلوب واظہار کا احساس دلاتے ہیں۔ جوتا، حیوانیت، دعوت عمل، کرامات اور تقسیم جیسے افسانے مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ''سیاہ حاشیے'' کے علاوہ فسادات سے متعلق منٹو کے افسانوں میں ''موذیل'' اور ''کھول دو'' کافی اہم ہیں۔ کھول دو میں جنس کو موضوع کی حیثیت حاصل نہیں ہے جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں۔ سکینہ کے لیے 'کھول دو' کی آواز دہشت اور بربریت کی آواز ہے کہ اس کو اغوا کرنے والے اور بعد میں اس کا کھوج لگانے والے سبھی اس کی عصمت کے تئیں حیوانیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ اس حیوانیت کے اردگرد منٹو نے تین مختلف ردعمل کو دکھایا ہے۔ سکینہ، جو انسانی درندگی کے ہاتھوں اپنے لاشعور کی حد تک اس قدر دہشت زدہ ہے کہ 'کھول دو' کے الفاظ سننے پر وہ ایک ہی ردعمل کا غیر شعوری طور پر اظہار کرتی ہے۔ ہسپتال کے کمرے میں تازہ ہوا داخل کرانے کے لیے ڈاکٹر 'کھڑکی کھول دو' کے جو الفاظ کہتا ہے ان کا اثر سکینہ کے مردہ جسم پر یوں ہوتا ہے کہ وہ بے جان ہاتھوں سے ازار بند کھول دیتی ہے اور شلوار نیچے سرکا دیتی ہے۔ سراج الدین جو شرم اور غیرت کے رسمی لمحات میں اپنی بیٹی کا گلا گھونٹ دیتا، اذیت ناکی سے دوچار ہو کر ساری ظاہر داریوں کا لباس اتار چکا ہے اور سکینہ کے جسم میں جنبش دیکھ کر 'زندہ ہے' مری بیٹی زندہ ہے' کہتے ہوئے حسیاتی مسرت کا اظہار کرتا ہے۔ ڈاکٹر سکینہ کی اتری ہوئی شلوار

کو دیکھ کر جنسی طور پر بیدار ہونے بجائے انفعال کے پسینے میں سر سے پیر تک غرق ہو جاتا ہے۔ تینوں طرح کا ردِ عمل رمزی سطح پر فسادات کے المیہ کی بنیادی روح کو ظاہر کرتا ہے۔

منٹو کا شاہکار افسانہ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' فسادات کی بجائے تقسیم وطن کے سانحے کی علامتی پرکھ ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے کہ: ''پاگلوں سے متعلق ہونے کی بنا پر اس افسانے کو اردو کے چند انوکھے افسانوں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔''۵۶ افسانہ تقسیم وطن کے اجتماعی جنون سے متعلق ہے اور اس جنون کا شعور ہوشمند افراد کے بجائے ایک پاگل کو ہے۔ اس طرح وہ جو عام لوگوں کی نظروں میں پاگل ہے، خود اس کی نظروں میں جماعت کا طرز عمل ایک خاص واقعہ کی نسبت ہوشمندی اور عقل و دانش کی صریحاً خلاف ورزی ہے۔ بوشن سنگھ لاہور کے پاگل خانے کے دوسرے پاگلوں کی طرح یہ خبر سن کر چونک جاتا ہے کہ وطن تقسیم ہوا ہے اور وہ اس مخمصے میں پڑتا ہے کہ آیا وہ ہندوستان میں ہے تو پاکستان کہاں ہے اور اگر پاکستان میں ہے تو یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ کچھ عرصہ قبل وہ ہندستان میں تھا، بوشن سنگھ ہر ایک سے پوچھتا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہ جہاں کا وہ رہنے والا ہے ہندوستان میں ہے یا پاکستان میں۔ لیکن اس کے بارے میں کسی کو بھی معلوم نہیں، یہاں تک کہ اس کے ہوشمند دوست فضل دین کو بھی نہیں۔ دونوں ملکوں کی سرحد پر جب پاگلوں کے تبادلہ کی کارروائی شروع ہوتی ہے اور بشن سنگھ کی باری آتی ہے تو وہ متعلقہ افسر سے بھی یہی سوال پوچھتا ہے، لیکن جواب نہ پانے پر مایوس ہو جاتا ہے اور دونوں جانب ایک اجتماعی پاگل پن کا سیلاب دیکھ کر وہ دو ملکوں کے درمیانی خطۂ زمین No Mans Land ہی کو محفوظ ترین مقام سمجھتا ہے۔ پندرہ برس تک پاگل خانے میں کھڑا رہنے والا بشن سنگھ آخر کار اسی جگہ دھڑام سے نیچے گرتا ہے۔

بشن سنگھ کا اپنے علاقے کی نسبت سے دوسرا نام ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے کہ جس کے جغرافیائی حدود کا قطعی طور پر کسی کو علم نہیں۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ ایک علاقے اور ایک کردار کی حیثیت سے انسانیت، سکون اور سب سے بڑھ کر ہوشمندی کی علامت ہے اور سرحد کے دونوں طرف اس کا کہیں بھی پتہ نہیں۔ دونوں طرف افراتفری، لوٹ مار، پریشانی اور ایک اجتماعی جنون کا عالم ہے۔ انسانی قدروں کا وہ علاقہ جو بٹ نہیں سکتا ٹوبہ ٹیک سنگھ کا علاقہ ہے، اس بشن سنگھ کا علاقہ ہے کہ جس کا رشتہ اپنی زمین کی جڑوں سے بہت گہرا ہے۔ منٹو نے افسانے میں ٹوبہ ٹیک سنگھ (یہ علاقہ اس وقت پاکستان میں ہے لیکن افسانے میں یہ حوالہ جاتی عنصر سے ماورا ہو کر ایک قوی علامت کی حیثیت رکھتا ہے) کو ایک علاقے، ایک کردار، اور ایک خاص صورت حال کے لیے استعمال کیا ہے۔ پاگل خانہ بھی بجائے خود ایک علامت ہے کہ اس کے تمام افراد شعور اور لاشعور کے عین درمیان ایک ایسی ذہنی اور جذباتی کیفیت میں مبتلا ہیں جہاں سے وہ شعور اور غیر شعور، جنون اور ہوشمندی یا تہذیب اور جبلت۔ دونوں کی یکرنگ کارکردگی پر نظر ڈال سکتے ہیں۔ کئی طرح کے واقعاتی حوالوں کے باوجود منٹو کا یہ افسانہ ایک مکمل علامتی افسانہ ہے۔

تقسیم کے سانحے اور فسادات سے متعلق افسانوں میں بیدی کا ''لاجونتی''، احمد ندیم قاسمی کا ''پرمشیر سنگھ'' اور ''میں انسان ہوں'' اور حیات اللہ انصاری کا ''شکر گزار آنکھیں'' قابل ذکر ہیں۔'لاجونتی' میں بیدی نے بقول گوپی چند نارنگ معنوی فضا کی توسیع کے لیے راماین کی کتھا، سیتا کے اغوا اور دھوبی کے حکایت سے مدد لی ہے۔۵۷

'پرمشیر سنگھ' میں مرکزی کردار اختر سے متعلق جو واقعات آخر پر ملتے ہیں وہ کئی معنوی سمتوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔'میں انسان ہوں' میں قاسم نے پانی کے ایک گھونٹ کو اس ازلی اور ابدی تڑپ کی علامت کے بطور پیش کیا ہے جو انسان کے دل میں انسانیت کی بقا اور اس کے تحفظ کے لیے موجود ہے۔اسی طرح کی کیفیت حیات اللہ انصاری کے 'شکر گزار آنکھیں' میں ملتی ہے۔ یہ افسانہ شدت احساس، بلندیٔ خیال اور تعمق فکر کا ایک پُر تاثیر امتزاج ہے۔دلہن کی شکر گزار آنکھیں اُسے قتل کرنے والے سورما کے ضمیر کو ہر وقت کوستی رہتی ہیں۔

فسادات کے بادل جب ذہنوں پر سے ہٹ گئے تو افسانہ نگار دوسرے مسایل و موضوعات کی طرف متوجہ ہوئے۔1947ء کے بعد کچھ عرصے کے لیے وہی لوگ اردو افسانے پر چھائے رہے جنھوں نے 47ء سے قبل اپنے فن کا لوہا منوالیا تھا۔احمد علی، حسن عسکری، ممتاز شیریں اور اختر انصاری نے 47ء کے بعد یا تو افسانہ لکھنا ترک کر دیا یا اس کی طرف بہت کم توجہ دی۔لیکن منٹو، کرشن چندر، بیدی، عصمت، قاسمی کے علاوہ وہ افسانہ نگار جنہوں نے 47ء سے قبل اکّا دکّا افسانے لکھے تھے، تقسیم کے بعد اس صنف کو نمایاں طور پر آگے بڑھاتے رہے۔

منٹو نے تقسیم وطن کے بعد اپنے ہم عصروں میں سب سے زیادہ لکھا۔اس زود نویسی کی بدولت ٹھہراؤ، گہرائی اور علامتی عمق ملنا بہت مشکل ہے لیکن اس کے باوجود منٹو کے کئی افسانے تخلیقی اور علامتی اعتبار سے اہم ہیں۔'سرکنڈوں کے پیچھے'، 'بوٗ' اور 'پھندے' جیسے افسانے اس سلسلے میں مثالوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔'سرکنڈوں کے پیچھے' میں کردار تمثیلی ہیں۔ ہلاکت اپنے عاشق ہیبت خان کو جب دوسری عورت نواب کی آغوش میں دیکھتی ہے تو نواب کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی ہے۔ ہیبت خان یہ دیکھ کے بے ہوش ہو جاتا ہے۔ ہوش آنے پر وہ دیکھتا ہے کہ ہلاکت کار چلا رہی ہے اور وہ غیر کے علاقے میں ہیں:

> ''یہ علاقہ اب شہر افسوس ہے جس میں سُرخ ہوتے ہوئے آسمان کو تین آدمی دیکھا کرتے ہیں اور جہاں مسلسل رونے کی آواز آتی ہے۔ چار کھونٹ تلاش کے بعد پتہ چلتا ہے کہ آدمی خود رو رہا ہے۔ وہ ذرّہ جو سمٹا ہوا صحرا ہے آنسوں کی بوند بن گیا ہے۔''۵۸

اس افسانے کی فضا سوکھے ہوئے سرکنڈوں، مٹی کے جھونپڑوں اور اڑتی ہوئی دھول سے تشکیل پاتی ہے۔خاک و خون کا یہ افسانہ ایک اسطور کی صورت میں متاثر کرتا ہے۔

'بوٗ' فنی پختگی اور علامتی معنویت کے لحاظ سے منٹو کا ایک منفرد افسانہ ہے۔اسے جنس کے موضوع کے پس منظر میں تمدّنی ارتقا اور کائنات کے فطری پہلوؤں کے درمیان تضاد کی علامتی پرکھ کہا جا سکتا ہے۔رندھیر اپنی مخصوص حیوانی بُو

سے نجات پانے کے لیے صابن اور پوڈر کا استعمال کرتا ہے اور یہ ظاہر داری موجودہ مہذب معاشرے کی دین ہے۔ دیہاتی گھاٹن فطرت کی طرح صحت مند، توانا، چُست اور کھردری ہے لیکن اس کے میلے مٹیالے جسم کی گیلی سوندھی مٹی ایسی بُو رندھیر کے اندر چھپے ہوئے نیم وحشی کو جھنجھوڑتی ہے۔ اس کے برعکس مجسٹریٹ کی بیٹی یعنی رندھیر کی دلہن نازک، نفاست پسند، چمکیلی اور صاف وشفاف ہونے کے باوجود رندھیر کو ایک مصنوعی اور نمائشی چیز لگتی ہے۔ رندھیر کو اسے دیکھ کر محسوس ہوتا ہے جیسے اس کی نسوانیت اس کے وجود میں اس طرح ٹھہری ہوئی ہے جس طرح:

''دودھ کی سفید سفید بے جان پھٹکیاں بے رنگ پانی میں ساکن ہوتی ہیں''

منٹو نے یہاں واقعہ کو محض واقعہ کے طور پیش کرنے کے بجائے زندگی کے فطری اور مصنوعی، دو پہلوؤں اور دو رویّوں کی پہچان کرائی ہے اور اس پہچان کا ذریعہ رندھیر ہے جو مصنوعی تمدن اور فطرت کی سادگی یا جنگل کی تہذیب کے درمیان سانس لیتا ہوا فرد ہے۔ شادی کا ذکر بھی اسی تضاد کو پیش کرتا ہے جو فطرت اور اس پر کیے جانے والے تصرف کے درمیان ہے۔ مجسٹریٹ کی بے۔اے پاس لڑکی اپنی تمام تر مصنوعی خوشبوؤں اور ریشمی کپڑوں کی سرسراہٹ کے باوجود رندھیر کی نسوں میں بسی ہوئی گھاٹن کے جسم کی بُو کے اثر کو دور نہیں کرسکتی۔ وہ گھاٹن کے مقابلے میں کاغذ کا پھول معلوم ہوتی ہے۔ مصنوعی اور بے جان وبُو منٹو کے اس افسانے میں واقعہ کے تاثر اور تجربے کی فنی تجسیم کاری کی ہے اور علامتی ادراک کا احساس دلایا ہے۔

اس طرح کی فنِ تجسیم کاری 'پھندنے' میں ملتی ہے جو جدید افسانے خصوصاً اردو افسانے میں علامت نگاری کے تعلق سے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اردو کے بعض جدید افسانہ نگاروں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ انہوں نے اسی افسانے سے اپنا سفر شروع کیا۔ انور سجاد اور بلراج مین را کے خیال میں وہ 'پھندنے' کے تعلق سے منٹو کے قریب ہیں۔ انور سجاد نے لکھا ہے:

''میں نے ''پھندنے'' سے کہانی لکھنا سیکھی ہے۔''۵۹؎

پھندنے کی تخلیقیت اور اس کی علامتی حیثیت کا اندازہ دراصل افتخار جالب کے مقالے کے بعد ہونے لگا۔ افتخار جالب نے اپنے مقالے ''لسانی تشکیلات'' میں مذکورہ افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے اسے ایک نیا لسانی تجربہ قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''افسانہ 'پھندنے' ایک نیا لسانی تجربہ ہے۔ منٹو نے اس افسانے میں الفاظ کو اشیاء کا درجہ دیا ہے
اور یہ کہ پھندنے اس تخلیق میں فنکارانہ دسترس کے طفیل لسانی شیئت حاصل کرتے ہیں۔''۶۰؎

اس افسانے کا خمیر جنسی ابتری اور اس سے پیدا ہونے والے اخلاقی زوال، برہنگی، قتل وخون، زنا قاری اور نفسیاتی گھٹن کے اذکار سے تیار ہوا ہے۔ لیکن اپنے دوسرے افسانوں کے برعکس منٹو نے 'پھندنے' میں واقعات اور زبان کی توڑ پھوڑ سے بڑی معنویت پیدا کی ہے۔ افسانہ چھوٹے چھوٹے اور بظاہر بے ترتیب ٹکڑوں پر مشتمل جن میں الگ الگ تصویریں

پیش ہوئی ہیں، لیکن ہر تصویر افسانے کے بنیادی تجربے کی انتہا تک لے جاتی ہے۔ افسانے کا آغاز ان جملوں سے ہوتا ہے:

> ''کوٹھی سے ملحقہ وسیع و عریض باغ میں جھاڑیوں کے پیچھے ایک بلّی نے بچے دیے تھے جو بلاّ کھا گیا تھا۔ پھر ایک کتیا نے بچے دیے تھے جو بڑے بڑے ہو گئے تھے اور دن رات کوٹھی کے اندر باہر بھونکتے اور گندگی بکھیرتے رہتے تھے۔ ان کو زہر دے دیا گیا- ایک ایک کر کے سب مر گئے تھے، ان کی ماں بھی- ان کا باپ معلوم نہیں کہاں تھا، وہ ہوتا تو اس کی موت بھی یقینی تھی۔''

افسانہ شروع ہی سے واقعاتی توڑ پھوڑ کے عمل کو ظاہر کرتا ہے۔ کوٹھی کے باہر جھاڑیوں کے پیچھے اور خود کوٹھی کے اندر کچھ ایسی فضا ہے کہ جس میں غلاظت اور سرانڈ سے گھن آنے لگتی ہے۔ منٹو اس گھنادنے پن کو واقعاتی رفتار کے ساتھ تیز کرتے جاتے ہیں۔ کتوں اور بلّیوں کے بچے دینے کے واقعات کو بدعادت مرغیوں کے انڈے دینے سے مشترک کر کے چوری چھپے بدکاری کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار کوٹھی کی وہ عورت ہے جو بے نام ہے۔ یوں بھی افسانے کے تمام کردار بے نام ہیں اور اِس، اُس، وہ وغیرہ سے پکارے جاتے ہیں (ناموں کے گھپلے سے بچنے کے لیے اور مطالعہ کی آسانی کے لیے ہم یہاں مرکزی کردار کو ''بے نام عورت'' کے نام دیا گیا ہے) بے نام عورت نے گھر کی ملازمہ کو بڑی بے دردی سے قتل ہوتے دیکھا تھا۔ اس کا پھندنوں والا سُرخ ریشمی ازار بند جو اس نے دو روز پہلے پھیری والے سے آٹھ آنے میں خریدا تھا، پھنسا ہوا تھا۔ یہ پُھندنے اس واقعہ کے بعد بے نام عورت کے لیے معنویت پیدا کرنے لگتے ہیں۔ آگے چل کر اس عورت کو اب ملحقہ باغ میں بلّے گھورتے ہیں کیوں کہ وہ اسے 'چھچھڑوں کی بھری ہوئی ٹوکری' سمجھتے ہیں، حالانکہ ٹوکری میں نارنگیاں ہیں۔ بے نام عورت کے جنسی ارتقاء اور بیداری کو یوں بیان کیا گیا ہے:

> ''ایک دن اس نے اپنی دو نارنگیاں نکال کے آئینے کے سامنے رکھ دیں۔ اس کے پیچھے ہو کے اس نے ان کو دیکھا مگر نظر نہ آئیں۔ اس نے سوچا اس کی وجہ یہ ہے کہ چھوٹی ہیں- مگر وہ اس کے سوچتے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں اور اس نے ریشمی کپڑے میں لپیٹ کر آتش دان پر رکھ دیں۔ اب کتے بھونکنے لگے- نارنگیاں فرش پر لڑھکنے لگیں- کوٹھی کے ہر فرش پر اچھلیں ہر کمرے میں کودیں اور اچھلتی کودتی بڑے بڑے باغوں میں بھاگنے دوڑنے لگیں- کتے ان سے کھیلتے اور آپس میں لڑتے جھگڑتے رہے۔''

جنسی بیداری تقاضوں کو جنم دیتی ہے اور بے نام عورت کی نارنگیاں آخر کار گلی اور محلّہ پھاند جاتی ہیں۔ کوٹھی اور ملحقہ باغ سماجی اور اخلاقی احتساب کی تردید کے طور پر ابھرتا ہے، جہاں بلّے نارنگیوں سے کھیلنے میں آزاد ہیں، جہاں قتل ایک معمول کا کام لگتا ہے، جہاں کتیاں اور بلیّاں جھاڑیوں کے پیچھے بچے دینے اور انہیں اپنے حال پر چھوڑنے میں آزاد ہیں، جہاں پھندنے جاذب نظر بن جاتے ہیں اور ساتھ ہی جبر و اکراہ اور قتل و غارت گری کا باعث اور ذریعہ بھی۔

تقاضے دونوں طرف سے ہیں۔ نارنگیاں بڑی ہوجاتی ہیں تو کتوں کے بھونکنے کا سبب بن جاتی ہیں، اور کتے بھونکنے لگتے ہیں تو نارنگیاں اچھل کود پر اُتر آتی ہیں اور نمائش کے آتش دان کی رونق بن جاتی ہیں۔

بے نام عورت کی کوٹھی کے تمام لوگ ایک ہی قسم کی فضا کے زائیدہ وہ پروردہ ہیں۔ اس کی ماں ہر روز ڈرائیور کے ساتھ صبح وشام موٹر میں سیر کو جاتی ہے اور:

''بدعادت مرغیوں کی طرح دور دراز اغوں میں جھاڑیوں کے پیچھے انڈے دیتی ہے۔''

اس کا باپ ہوٹل میں رہتا ہے جہاں لیڈی اسٹونوگرافر کے ساتھ اس کے جنسی روابط ہیں۔ اس کا بھائی گھر کی ہٹی کٹی ملازمہ کے ساتھ عمر کے فرق کے باوجود غلط تعلقات رکھتا ہے جس کے نتیجے میں اس کی بیوی جنسی آسودگی کے دوسرے ذرائع تلاش کرتی ہے۔ بے نام عورت اپنی بھاوج اور سہیلی کے ساتھ اجنتا چلی جاتی ہے جہاں تینوں اچھی شکل وصورت کے آرٹسٹ سے جنسی تسکین بھی حاصل کرتی ہیں اور ساتھ ہی تصویریں بنانا بھی سیکھتی ہیں۔ ان تصویروں میں وہ اپنی لاشعوری کیفیات کا اظہار کرتی ہیں۔ خود مرکزی کردار کی تصویروں میں 'پھندنے ہی پھندنے' ہوتے ہیں 'ازار بندوں کا گچھا'۔ آخر کار مرکزی کردار کی بھی شادی ہوجاتی ہے اور اس کا شوہر اسے اجنتا لے جاتا ہے جہاں وہ نمک کا منافع بخش کاروبار یعنی عصمتوں کا کاروبار کرتا ہے۔ لیکن اب بے نام عورت کے دودھ سوکھے ہوئے ہیں، اس لیے اس کا شوہر دوسری عورت سے شادی کرلیتا ہے اور بے نام عورت ایک ایسے موڑ پر آجاتی ہے جہاں وہ اکیلی ہے۔ اس کی سہیلی تپ دق کی مریضہ ہے، دوسری سہیلی نے خودکشی کی ہے۔ بھائی، بھابی اور گھر کی ملازمہ، تینوں ناجائز تعلقات کے نتیجے میں ایک دوسرے کا صفایا کرتے ہیں۔ ماں ہسپتال میں دن توڑ دیتی ہے اور باپ اپنی بیوی کے جنازے میں شامل ہونے کے بعد غائب ہوجاتا ہے۔ ادھیڑ عمر ملازمہ گھر کے زیورات چرا کر بھاگ جاتی ہے۔ بے نام عورت اب ڈرائیور، نوکر سب کو علیحدہ کردیتی ہے۔ اب افسانہ نقطِ عروج پر پہنچ جاتا ہے، یہ نقطہ اس کی زندگی کا بھی کلائمیکس ہے۔ بے نام عورت تنہا ہے شراب اور سگریٹ سے زندگی کی تلخیوں میں غرق ہوجانا چاہتی ہے، لیکن پھر سے سطح پر اُبھر آتی ہے:

''صبح کو جب وہ اٹھتی تو اسے محسوس ہوتا کہ رات بھر اس کا جسم ذرہ ذرہ دہاڑیں مار مار کر روتا رہا ہے۔ اس کے وہ سب بچے جو پیدا ہوسکتے تھے، ان قبروں میں جوان کے لیے بن سکتی تھیں، اس دودھ کے لیے جوان ہوسکتا تھا، بلک بلک کر رورہے ہیں۔ مگر اس کے دودھ کہاں تھے، وہ تو جنگی بلّے پی چکے تھے۔''

احساس کی یہ نشتر اس کے جسم کو چھلنی کردیتے ہیں۔ قبروں میں دودھ کے لیے ممکنہ بچوں کا رونا اس کی آرزو کو ظاہر کرتا ہے، اسی لیے باوجود ایک ذہین اور پڑھی لکھی ہونے کے کبھی کبھی رات کی تنہائی میں اس کا جی چاہتا ہے کہ ''بدعادت مرغی کی طرح جھاڑیوں کے پیچھے جائے اور ایک انڈا دے آئے'' یہ خواہش رشتوں کے عدم وجود یا ان کی عدم معنویت کا نتیجہ ہے، کیوں کہ وہ جس کوٹھی اور جس خاندان سے تعلق رکھتی ہے وہاں کے سارے رشتے مجبوری کے تحت اختیار کیے گئے

ہیں۔ باپ کی حیثیت ایسی ہے کہ وہ زندہ موجود ہے لیکن ملتا نہیں۔ بہرحال تنہائی میں بے نام عورت کو مکمل طور پر آزادی ملتی ہے۔ وہ اپنے جسم کو کئی طریقوں سے ننگا کر چکنے کے بعد اپنی روح کو عریاں کرنا چاہتی ہے۔ پینٹنگ کا سامان نکال کر اور آئینے کے سامنے کھڑا ہو کر وہ اعتماد سے سارے رنگوں سے اپنے بدن پر نئے خدوخال بنا دیتی ہے اور رنگوں سے لتھڑے ہوئے جسم پر ان تمام زیورات کو سجا دیتی ہے جن سے اُسے پہلے رغبت نہ تھی۔ عین اسی وقت ایک چور گھر میں داخل ہوتا ہے لیکن عورت کی صورت دیکھ کر الٹے پاؤں بھاگ جاتا ہے۔ عورت اسے روکنے کی کوشش کرتی ہے لیکن مایوس ہو کر واپس لوٹ آتی ہے۔ مکمل برہنگی کے عالم میں اُسے چور کا آنا قبول ہے لیکن چور کی آنکھیں اس برہنگی اور بے حجابی کی تاب نہیں لاسکتیں کیوں کہ جسم کی عریانی اسے منظور ہے لیکن جب پورا وجود ہی بے ستر ہو جائے تو افراتفری یقینی ہے۔ بے نام عورت پھر آئینے کے سامنے کھڑی ہوتی ہے:

''....اس کے گلے میں ازار بند نما گلوبند تھا جس کے بڑے بڑے پھندنے تھے۔ یہ اس نے بُرش سے بنایا تھا۔ دفعتاً اس کو ایسا محسوس ہوا کہ یہ گلوبند تنگ ہونے لگا ہے۔ آہستہ آہستہ وہ اس کے گلے کے اندر دھنستا جا رہا ہے۔ وہ خاموش کھڑی آئینے میں آنکھیں گاڑے رہی جو اسی رفتار سے باہر نکل رہی تھیں۔ تھوڑی دیر کے بعد اس کے چہرے کی تمام رگیں پھولنے لگیں۔ پھر ایک دم سے اس نے چیخ ماری اور اوندھے منہ فرش پر گر پڑی۔''

یہ افسانے کا اختتامی حصہ ہے جس میں 'پھندنے' اپنی معنویت کی تکمیل کر لیتے ہیں۔ بُرش سے بنائے گئے یہ پھندنے عورت کے احساس میں اصل روپ دھار کر اس کی گردن کو کس دیتے ہیں اور اس کے وجود کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ گلوبند ازار بند نما ہے جو افسانے کے تقریباً تمام واقعات میں یکساں کارکردگی اور یکساں معنویت کا حامل ہے۔ افسانے کے باقی جزئیات پھندنوں کی اس ایک گرفت کے تاثر کو گہرا کر دیتی ہے۔ اس آخری واقعہ کے بارے میں افتخار جالب نے لکھا ہے:

''یہ مقام اس کہانی کا مستقل مقام ہے ابتدا سے لے کر آخر تک ہر مرحلے میں تمام تفصیلات اس مستقل مقام کو، کہ موت آنکھوں کے باہر نکل آنے اور پھر پھندنوں کی گرفت پر مشتمل ہے، چھوتے ہوئے ساتھ لے کر چلتی ہے۔ یہ مستقل مقام پھندنوں کی اس شئیت کا جزو لاینفک ہے جس میں جنسی تلذذ، آوارگی و پریشانی، سماجی رکھ رکھاؤ کا انحطاط، ہذیانی حالت، بے اصل گردش، پناہ کی تلاش، معاشرت کی بیادی اکائی - خاندان کی شکست وریخت، حقیقی اور بے نامی باپ کی حدوں پر حاوی حد ڈھونڈنا، ایسے موٹف گندے ہوئے ہیں۔ یہ تمام موٹف جمع ہو کر ایک بڑا موٹف نہیں بنتے بلکہ اس کہانی میں جو بڑا موٹف موجود ہے یہ اس کے شاخسانے ہیں۔''[61]

'پھندنے' کے اس تفصیلی تجزیے سے منٹو کے تجریدی اور علامتی ادراک کی پہچان ہوتی ہے۔ اس افسانے کا ہر لفظ و ہر جملہ معنوی جہات کو ابھارتا ہے۔ افسانے کے موضوع میں جنس اور اس سے متعلق مسایل، خاندان کا بکھراؤ اور رشتوں کا عدم وجود سبھی شامل ہیں، لیکن منٹو نے اس میں اظہار کا جو پیرایہ روا رکھا ہے وہ اردو افسانے میں اوّلین کامیاب کوشش

ہے۔وارث علوی کا ماننا ہے:

''منٹوایک پیغمبر کی طرح علامتوں اوراساطیر کی زبان میں بات کرتے ہیں۔''[٦٢]

منٹو کے افسانوں میں غیر متوقع اور چونکا دینے والا انجام بھی معنی کی قطعیت کی نفی کرتا ہے۔ان کے افسانے حشو وزوائد سے پاک میں ہیں، خاص طور پر 47ء کے بعد کے افسانے ۔اس کا دعویٰ خود منٹو نے 'خالی بوتلیں خالی ڈبے' کے پیش لفظ میں کیا ہے۔وہ تکرار اور تضاد سے بھی کام لیتے ہیں اور زبان کے ایسے تخلیقی اور رمزی استعمال کو بروئے کار لاتے ہیں جو بیانیہ کو متاثر کیے بغیر افسانے کی عظمت کا موجب بن جاتا ہے۔ادراک واظہار کی علامتی سطح کی بنا پر بعض جدید افسانہ نگار انہیں اپنا صحیح پیش رو تسلیم کرتے ہیں۔

1947ء کے بعد کرشن چندر کے افسانوں میں فنی انحطاط کی رفتار میں تیزی نظر آتی ہے۔بسیار نویسی کے باوجود جہاں منٹو کے یہاں فنی پختگی کا برابر ارتقاء ملتا ہے وہاں کرشن چندر کے فنی سوتے خشک دکھائی دیتے ہیں۔کرشن چندر یا تو اسلوب کے ذریعہ افسانے پر اس قدر چھائے رہتے ہیں کہ افسانہ اپنی قوت نمو سے پھل پھول سکنے کی استعداد ہی نہیں کر پاتا، یا ان کا تخیل اور احساس اس صحافتی جوہڑ سے باہر نہیں نکلتا جو ترقی پسندی کے غیر فنی تصورات کا زائیدہ ہے۔ان کی حقیقت نگاری بہت زیادہ میلا ناتی ہے اور غربت، بھوک، ظلم جیسے مسایل اس حد تک فنی مسائل بن گئے ہیں کہ انہیں فن کی پروا بہت کم رہتی ہے۔ دسواں پُل، پہلا دن، کنواری، ایک مگر مچھ ایک سیتا، بندوالی، نئ شلوار، کچرا بابا اور ایک خشبو اڑی اڑی سی جیسے افسانے کرشن چندر کے فنی انحطاط کی خاص مثالیں ہیں۔ان افسانوں میں واقعہ محض واقعہ رہ جاتا ہے۔سطحی ،سپاٹ اور خود آگاہ۔موضوع کے اعتبار سے ان کے یہاں اس بات پر زور ملتا ہے کہ افسانہ خارجی حقیقت سے زیادہ سے زیادہ مطابقت پیدا کرے۔اور ہیئتی اعتبار سے ان کے اکثر افسانوں میں پلاٹ، کردار، فضا اور نقطۂ نظر یا ان میں کسی ایک عنصر کی موجودگی ہی کو افسانے کی کامیابی کی ضمانت قرار دینے کا روّیہ ملتا ہے۔کرشن چندر کے بیشتر افسانے ان ہی دو غیر فنی رویوں سے بری طرح متاثر ہوئے۔ چنانچہ اپنے آخری دور میں وہ افسانہ اور انشائیہ، مضمون، رپورتاژ میں فرق کرنے سے بھی قاصر دکھائی دیتے ہیں۔

کرشن چندر کے اس دور کے افسانوی سرمائے میں تاہم گڈھا، پانی کا درخت، ہوا کے بیٹے، چوراہے کا کنواں، کالا سورج، روشنی کے کیڑے، ہائیڈروجن بم کے بعد، کاک ٹیل، خالی قبر، آدھے گھنٹے کا خدا، گونگے دیوتا، آسمان بنانے والے اور مہالکشمی کا پُل بہتر افسانے ہیں۔ان میں سے بعض تمثیلی طرز کے حامل ہیں، بعض استعاراتی سطح رکھتے ہیں اور دو ایک میں علامتی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ پانی کا درخت، ہوا کے بیٹے اور کالا سورج اسطوری فضا رکھتے ہیں۔ پانی کا درخت میں بچے کا خواب میں پانی کا درخت دیکھنا دوسری ضمنی کہانیوں اور دیومالائی قصوں کی مدد سے ایک خواب آلود فضا کا احساس دلاتا ہے۔ ہوا کے بیٹے میں چار سمتوں سے آنے والی ہواؤں کی تجسیم کی گئی ہے۔ چار مختلف

جھکڑ یعنی چار بیٹے اپنی ماں کو چار مختلف سمتوں کے حالات سے آگاہ کرتے ہیں اور جب مغربی جھکڑ ہواؤں کے لیے موت کی آمد کی خبر دیتا ہے تو افسانے کا مرکزی کردار امن کی تلاش کو نکلتا ہے جو اس موت کو روک سکتا ہے۔ ہواؤں کی ماں جس غار میں رہتی ہے وہ شعور و احساس کا غار ہے جس میں لاعلمی کی دُھند میں بھٹکا ہوا انسان پہلی بار پناہ لیتا ہے اور چاروں سمت اپنی ذہنی دریچوں کو وا کر کے کائنات کے بارے میں سوچتا ہے۔ افسانہ تمثیلی سطح رکھتا ہے لیکن تجربے کا غیر وضاحتی اظہار کسی حد تک علامتی فضا کی تشکیل کرتا ہے۔ 'کالا سورج' کا پہلا حصہ اسطوری فضا کی بنا پر عمدہ ہے لیکن دوسرے حصہ میں اصلاحی اور مقصدی پہلو حاوی ہے۔ 'ہائیڈروجن بم کے بعد' بھی تمثیلی افسانہ ہے۔ جوہری جنگ میں انسانی آبادی تباہ ہوگئی ہے اور دنیا میں جانوروں کی حکومت ہے۔ انسان اب صرف جانوروں کے تماشے اور عبرت کے لیے چڑیا گھر میں رکھے گئے ہیں۔ 'خالی قبر' اور 'روشنی کے کیڑے' علامتی افسانے بن سکتے تھے لیکن کرشن چندر کی پلاٹ سازی ان پر حاوی ہو جاتی ہے۔ 'خالی قبر' ایک قسم کے نعرہ یعنی ''اس میں اب نازی داد دفن ہوگا'' پر ختم ہو کر معنی کی قطعیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ 'روشنی کے کیڑے' میں کیچوؤں اور عام غریب، بھوکے لوگوں میں اشتراک پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن یہاں علامت افسانے کی داخلی فضا سے نہیں ابھرتی۔ 'مہالکشمی کا پُل' میں پُل ہم آہنگی اور انسلاک کے برعکس تضاد اور تفریق کے احساس کو شدید بناتا ہے اور یوں علامتی حیثیت سے بہتر اور معنی خیز افسانے کی تشکیل میں معاون ہے۔ 'چوراہے کا کنواں' میں پانی زندگی اور اس کی اعلیٰ قدروں کی علامت ہے۔ ایک بیمار بچے کی زندگی بچانے کے لیے اُس کنویں کا ایک گھونٹ پانی درکار ہے جو 'کہیں نہیں گاؤں' میں ہے۔ اس گاؤں کا راستہ بوڑھا وئیداس طرح بیان کرتا ہے:

> ''تم یہاں سے وہاں جاؤ، وہاں سے جہاں جاؤ، جہاں سے تم تہاں جاؤ اور جب تم تہاں پہنچو گے تو وہاں سے کہاں کو مڑ جاؤ، بالکل سامنے تمہیں کہیں نہیں گاوں ملے گا۔ اس کے وسط میں چوراہے کا کنواں ہے۔''

یہ کنواں گاؤں والوں کے پرکھوں کا کنواں ہے، گاؤں والوں کو زندگی بھی دیتا ہے اور موت بھی۔ ان کے اعمال کا شاہد بھی ہے اور راز داں بھی۔ کنویں کی صفائی ہوتی ہے تو کیچڑ وغیرہ کے ساتھ گاؤں والوں کی محبت، جرأت اور حسین یادوں کی نشانیاں برآمد ہوتی ہیں جنہیں گاؤں والے خوشی سے اپنا لیتے ہیں۔ لیکن جب ایک ننھے بچے کی لاش برآمد ہوتی ہے تو اسے کوئی نہیں اپنا لیتا اور یوں لاش کو واپس کنویں میں ڈال دیا جاتا ہے۔ مرکزی کردار کی گود میں سے بیمار بچہ کنویں کے مردہ بچے سے کھیلنے کے لیے کنویں میں کود جاتا ہے۔ سفید ریش بڈھا بیمار بچے کو واپس نکالنے کے لیے یہ شرط پیش کرتا ہے کہ کوئی کنواری آئے اور کنویں میں پڑے مردہ بچے کو اپنا لے۔ لیکن اس کے لیے کوئی تیار نہیں ہوتا۔ افسانہ ان جملوں پر ختم ہوتا ہے:

> ''میں نے دیکھا کہ میں اس گاؤں میں اکیلا ہوں جو کہیں نہیں ہے، اس کنویں کے کنارے کھڑا

ہوں جو ہر چوراہے پر ہے اور اس کنواری کا انتظار کر رہا ہوں جو ایک دن میرے بچے کی جان
بچانے کے لیے اس کنویں پر آئے گی۔''

بچہ مستقبل کی امانت بھی ہے اور اس کی علامت بھی۔ یہ فطرت کی معصومیت کی علامت بھی ہے اور مردہ بچے کو قبول کرنا احساس جرم کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کنویں اور گاؤں دونوں کا محل وقوع غیر واضح ہے اور یہ اس کے کسی بھی جگہ بلکہ ہر جگہ ہونے کی دلیل ہے۔ افسانہ کی فضا مبہم، غیر واضح اور پُر اسرار ہے جس سے اس کی تخلیقی حیثیت قائم ہو جاتی ہے اور تجربے کے علامتی ادراک کی بھی پہچان ہوتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے 47ء سے پہلے کے افسانوں میں جو آہستہ خرامی، معنوی تہہ داری اور گہری رمزیت ملتی ہے وہ ان کے بعد کے افسانوں میں زیادہ شدت کے ساتھ نمایاں ہے۔ کوکھ جلی، اپنے دکھ مجھے دے دو، ہاتھ ہمارے قلم ہوئے اور مکتی بودھ بیدی کے وہ اہم افسانوی مجموعے ہیں جو 47ء کے بعد شائع ہوئے۔ معمولی سے واقعات کو اپنے کمال فن سے غیر معمولی بنانا بیدی کے یہاں بنیادی خصوصیت ہے۔ ان کے یہاں تخلیقی عمل کے دوران تخیل اور حقیقت کے عرفان کی جس طرح کا فرمائی ملتی ہے اس کی رو سے واقعہ محض واقعہ نہیں رہتا بلکہ کنایہ، استعارہ، علامت اور اسطوری سوچ کے ملے جلے اور متناسب استعمال کی مدد سے جام جہاں نما بن جاتا ہے۔

اسطور اور ہندوستانی روایات میں بیدی کی دلچسپی 47ء کے بعد اور زیادہ دکھائی دیتی ہے۔ اساطیری عناصر کی مدد سے بیدی اپنے افسانوں میں تہہ داری پیدا کرتے ہیں۔ ان عناصر کا اعادہ نہیں کرتے بلکہ ان کے ذریعہ واقعہ کو ازلی اور آفاقی نوعیت بخشتے ہیں۔ استعاراتی اسلوب اور مابعد الطبیعاتی فضا بیدی کے فن کی نمایاں خصوصیت ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ:

''بیدی کا اسلوب پیچیدہ اور گھمبیر ہے۔ ان کے استعارے اکہرے یا دوہرے نہیں، پہلودار ہوتے ہیں۔''[۶۳]

لیکن جہاں تک بیدی کے یہاں بھر پور علامتی تخلیق کا سوال ہے اس سلسلے میں 'ببل' اور 'حجام الہ آباد کے' نسبتاً زیادہ اہم ہیں۔

افسانہ 'ببل' درباری اور سیتا کی محبت کی داستان ہے۔ لیکن اس کا مرکزی خیال ببل ہے۔ مصری بھکارن کا یہ شوخ اور خوبصورت بچہ ہوٹل کے کمرے میں درباری اور سیتا کی محبت یا ان کے آپسی تعلق کو تطہیر و تقدس عطا کرتا ہے۔ اس کا رونا ان دو کی جنسی بے راہ روی میں مانع ہی نہیں آتا بلکہ انہیں شرمندگی کا احساس دلا کر ایک دوسرے کے ساتھ شادی کرنے اور دکھ سکھ بانٹنے پر آمادہ کرتا ہے۔ یوں بقول باقر مہدی:

''ببل ایک حقیقت بھی ہے اور ایک سمبل بھی۔ اس لیے کہ محبت کا سارا تار و پود معصومیت سے بنا
ہے اور ببل معصومیت کی علامت ہے۔''[۶۴]

گوپی چند نارنگ نے اس افسانے کے کرداروں کے دیو مالائی حوالوں کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

ببل میں عصمت وعفت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کے کردار کی سیتا سے تطبیق کی گئی ہے اور خود ببل نٹ کھٹ بالک کرشن ہے جو ہوٹل میں سیتا کو درباری کی ہوس کا شکار ہونے سے بچا لیتا ہے۔''۶۵؎

'رحجام الہ آباد کے' بیدی کا نمائندہ افسانہ ہے جس میں لفظوں، کرداروں، استعاروں اور واقعات کے امتزاج سے ایک بھرپور علامتی تخلیق تشکیل پاتی ہے۔ حجامت بنا بنا کر سب کا حلیہ بگاڑنے والا سرسوتی کے سنگم کا لوک پتی ہماری سیاسی لیڈرشپ یا حکمران طبقے کی علامت ہے اور سنگم ہندوستانی تہذیب کی موجودہ صورت حال ہے۔ افسانے میں بیدی نے جو بھی جزئیات فراہم کی ہیں وہ سب کی سب بنیادی علامتی اکائی کی طرف لے جاتی ہیں۔ چنانچہ اسطوری سوچ سے بھی افسانے کی مجموعی فضا میں معنوی تہہ داری کا اضافہ ہوتا ہے۔ افسانے میں ماضی کی متعدد روایات کا ماتم بھی ہے اور سائنسی پیش رفت پر ممکنہ تشویش کا اظہار بھی، فرقہ واریت کا ذکر بھی ہے اور مغربی تہذیب کی یلغار کا تذکرہ بھی۔ لیکن ان سب باتوں کو افسانوی واقعات اور کرداروں کے ذریعے سے اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ بیدی کے شخصی تاثرات بھی افسانوی واقعات کے ناگزیر حصے نظر آتے ہیں۔ افسانے سے یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

''قلعہ جسے شہنشاہ اکبر نے بنوایا تھا ایک منی ایچر ہو گیا ہے جو وقت کے عجائب گھر میں پڑا ہے۔ مندر زمین میں دھنس چکے ہیں اور بندر شاید اوپر چاند، شکر اور منگل میں کود گئے ہیں، جواب ہماری دھرتی کے صوبے ہیں۔''

'یوکلپٹس' میں اسطوری علامتیں عیسائیت سے ماخوذ ہیں، جب کہ 'ٹرمینس سے پرے' میں رام کے بن باس اور سیتا کے راس رچانے کے واقعہ کی مدد سے بیسویں صدی میں بیوی اور مرد عورت کے رشتوں کی بازآفرینی کی گئی ہے۔ یہ افسانہ لطافت اور رمزی کیفیت دونوں اعتبار سے بہتر ہے۔ 'متھن' میں کھجوراہو کے مندروں کی جنسی وحدیت کی فضا ہے۔ بیدی کے کم و بیش تمام افسانوں میں اظہار کا ایک ایسا طور ملتا ہے جو بظاہر سیدھا سادہ ہے لیکن تجربے کی پیچیدگی کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ طنز اور اعلیٰ مزاح سے بیدی بڑا کام لیتے ہیں جو فکر کی گہرائی کا پتہ دیتا ہے۔ لیکن فکر کی یہ گہرائی افسانے کو محض خیال پارہ نہیں بناتی، بلکہ افسانوی تجربے میں تحلیل ہو کر اس کی معنوی سرحدوں کو وسعت بخشتی ہے۔ اسی خصوصیت کے پیش نظر پروفیسر آل احمد سرور نے لکھا ہے کہ:

''بیدی کے افسانوں میں تھوڑی سی دیر میں بہت کچھ دیا جاتا ہے لیکن اس سے زیادہ خیال کو چھوڑ دیا جاتا ہے۔''۶۶؎

منٹو نے احمد ندیم قاسمی کو ایک خط میں اس سینٹمنٹ کو دبانے کا مشورہ دیا تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ:

''قاسمی کے یہاں یہ Sentiment تیخ تک پہنچ چکا ہے۔''۶۷؎

قاسمی کے یہاں جذباتی فضا یقیناً مل جاتی ہے لیکن یہ اس قدر سستی اور سطحی نہیں ہے جس قدر کرشن چندر کے بعض افسانوں میں۔ قاسمی نے 1947ء کے بعد اس جذباتیت پر قابو پا کر اسے افسانوی فضا کی تخلیق کے کام میں لایا۔ علاوہ ازیں ان کے بعد کے افسانوں میں محض فطرت نگاری کا مظاہرہ نہیں ہوتا بلکہ افسانوی صورت حال کی مناسبت سے ماحول کو خلق کرنے کا روّیہ بھی ملتا ہے۔ ابتدائی افسانوں میں تحیّر خیز فضا قائم کرنے میں معاون دکھائی دیتا ہے۔ قاسمی

کے افسانوں میں تفصیل اور جزئیات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے منٹو نے مذاق میں انہیں ادب میں وزیر خارجہ اور خود کو وزیر داخلہ کہا ہے۔ تاہم قاسمی کے یہاں تفصیل تو ہے وضاحت نہیں ہے۔ ان کے بیش تر افسانے داستانوی رنگ کی طلسم کاری سے مملو ہیں۔ تقسیم کے بعد قاسمی کے پانچ افسانوی مجموعے: آس پاس، در و دیوار، سنّاٹا، برگ حنا اور گھر سے گھر تک شائع ہو چکے ہیں جن کے مطالعہ سے قاسمی کے تخلیقی ارتقاء کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ رومان سے حقیقت نگاری کی طرف، تخیل و تصور سے مشاہدے کی طرف، شاعرانہ اور جذباتی اظہار سے تخلیقی ایجاز و ایمائیت کی طرف اور جذباتیت سے فکر کی وسعت اور گہرائی کی طرف ان کا سفر فن کی نئی جہتوں کے کھوج کا سفر ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے یہاں تشبیہوں، استعاروں اور پیکروں کا وافر ذخیرہ ملتا ہے جس سے وہ افسانوی بیان میں خاطر خواہ اثر پیدا کرتے ہیں۔ سلطان، وحشی، رئیس خانہ، شکنیں، ماتم، کہانی لکھی جا رہی ہے، گھر سے گھر تک، نصیب، بندگی بیچارگی، چڑیل، گڑیا، آسیب اور پہاڑوں کے برف جیسے افسانوں میں علامتی ادراک و اظہار کا احساس ہوتا ہے۔ ان افسانوں میں سے 'رئیس خانہ' کو اطہر پرویز نے اردو کے نمائندہ افسانوں میں شمار کیا ہے۔ اس میں رئیس خانہ اس معاشرے کی علامت ہے جس میں مفلس اور غریب لوگوں کی معصومیت، خلوص اور ہمدردی کو ان کی کمزوری سمجھ کر ان کا استحصال کیا جاتا ہے۔ افسانے میں مریاں اور فضلو محض نچلے طبقے کے نمایندے نہیں بلکہ اس معصوم اور رنگین فطرت کی علامت بھی ہیں جسے شہروں کی غلاظت، سرانڈ، مادیت اور ہوس کاری آلودہ کر دیتی ہے۔

'رئیس خانہ' کے مقابلے میں احمد ندیم قاسمی کا نمایندہ علامتی افسانہ 'آسیب' ہے، جس میں ماضی اور حال یا نئی اور پرانی نسل کی آویزش کو موضوع بنایا گیا ہے۔ سید امجد حسین کی شناخت اس کی کوٹھی میں اُگے بڑ کے درخت سے ہوتی ہے۔ بڑ کا یہ سال خوردہ درخت افسانے کی مرکزی علامت ہے۔ درخت عام طور پر شادابی، نمو اور تخلیقی قوتوں کی علامت سمجھا جاتا ہے لیکن قاسمی نے ان مفاہیم کے علاوہ اسے خاندان کی وحدت کی علامت کے بطور پیش کیا ہے۔ بڑ کے درخت کی طرح امجد حسین اپنے بیٹے سقراط کے لیے ٹھنڈی چھاؤں کا روپ ہے اور بڑ ہی کی طرح وہ ماضی کا ورثہ بلکہ خود ماضی ہے اور اس کے وجود میں بھی روایت پنپ سکتی ہے، لیکن جدید سوچ کا حامل اس کا بیٹا اپنی بیوی کے ساتھ مل کر اس درخت کو کاٹ دیتا ہے کیوں کہ یہ ان کے لیے آسیب سے کم نہیں۔ امجد حسین اس سانحہ کے نتیجے میں گویا اپنے وجود سے منقطع ہو جاتا ہے۔ بڑ کے درخت کی جگہ اب یورپ سے منگوائے گئے پھولوں کی کیاریاں ہیں جو نئے کلچر کے تصرف کی علامت ہیں۔ بڑ کا درخت اپنے ساتھ امجد حسین کا احساس تحفظ بھی لے گیا ہے۔ چنانچہ اب ہر چیز بنگلے کے اندر گھس جاتی ہے، ہوا بھی، دھوپ بھی اور چھت تک جاتی ہوئی بیل بھی۔ اس لیے امجد حسین کے اندر ایک لاوا پک جاتا ہے اور وہ بہو بیٹے کے سجائے ہوئے لان کو تحس نحس کرتا ہے، پھول نوچ کر پھینک دیتا ہے اور پودے اکھیڑ کر پٹخ دیتا ہے۔ افسانے کے اختتام پر محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اس کوٹھی کا آسیب ہمیشہ یوں ہی کیاریاں اجاڑتا رہے گا۔ پرانی

قدروں کی شکست امجد حسین کی صورت میں نئے کلچر کے لیے ایک آسیب کا روپ دھار لیتی ہے۔ یوں ''آسیب'' کی علامتی سطح غیر واضح اور تخلیقی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں رمزی فضا تین صورتوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ اوّل یہ کہ فطرت کے مختلف مظاہر، کھیتوں کی ہریالی، طلوعِ آفتاب، پہاڑوں کی چوٹیاں، چمکتے جگنو، جھرنوں کے ساز، خاموش دیہاتی جھونپڑے اور 'متمدن دنیا سے کوسوں دُور رہنے والے ابن آدم'۔ یہ سب شہری زندگی کی ریل پیل اور مشینوں کے شور و غل میں تضاد کی صورت پیدا کرتے ہیں اور افسانے کی معنوی فضا میں اضافہ کرتے ہیں۔ دوّم یہ کی ندیم کے کرداروں میں سے بعض عجیب و غریب کردار اپنے عمل اور اپنی وضع قطع سے واقعات کی رمزی فضا کو ابھارتے ہیں۔ ڈاکٹر قمر رئیس اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''ندیم کی کہانیوں میں چند خاص طرح کی منفرد لیکن علامتی سیرتیں بار بار اُبھرتی ہیں اور ان سے وہ بڑا کام لیتا ہے۔ مثلاً نیم دیوانی سڑی عورتیں اور مرد، کم سن معصوم بچے، لڑکیوں، ووٹوں اور محکمہ آبکاری کے دلاّل، جوان بیٹیوں کی فکر کرنے والے ماں باپ اور بوڑھے والدین کی سر پرستانہ قیود سے باغی نوجوان۔ یہ سب مل کر ندیم کی کہانیوں میں بدلتے ہوئے معاشرے اور اس کی آویزش کی بڑی مؤثر واقعاتی تصویریں بناتے ہیں۔''۶۸

تیسری صورت ان افسانوں میں ملتی ہے جن میں ندیم ایک ایسا تاثر پیش کرتے ہیں جسے اپنے وجود میں جذب کرتے ہوئے ایک باشعور قاری کبھی کبھی خود اپنے ہی ذہنی تعصّبات اور بعض اقدار کی قطعیت کے احتساب پر مجبور کرتا ہے۔ یہ تاثر محض آگہی یا روشنی نہیں دیتا بلکہ روشن اور مسلمہ حقیقتوں کو دھندلا بھی دیتا ہے اور کہیں جواب کی صورت اختیار کرتا ہے اور یوں کہیں سوال کی۔ بعض افسانوں کی محدود اور مانوس فضا بھی اپنے گہرے تاثر اور رمزی و تخلیقی قوت سے ایک غیر محدود حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔

افسانہ نگاروں کے متذکرہ بالا نسل سے تعلق رکھنے والے دوسرے فن کاروں کے یہاں بھی کچھ ایسے افسانے ملتے ہیں جن میں علامتی طرز اظہار پایا جاتا ہے۔ ان مین عصمت چغتائی کا 'چھوٹ رس'' ['چھوٹ رس' کشمیری زبان میں گوشت یا سبزی کے اُس شوربے کو کہتے ہیں جس میں بہت کم مصالحہ جات استعمال کیے گئے ہوں۔ لیکن عصمت نے بقول ان کے اس ترتیب کو اس پانی کے لیے استعمال کیا ہے جس میں سبزی وغیرہ اُبال لی جاتی ہے اور پانی کو پھینک دیا جاتا ہے۔ یہ افسانہ ڈائریکٹوریٹ آف انڈسٹریز اینڈ کامرس جموں و کشمیر کے ماہنامہ 'صنعت وحرفت' کے مئی ۱۹۷۳ء کے شمارے میں شائع ہوا ہے۔] اور بے کنڈے کی پیالی، غلام عباس کا سایہ اور فینسی ہیئر کٹنگ، اشفاق احمد کا گڈریا، بلونت سنگھ کا پہلا پتھر، کالے کوس اور اجنبی، اختر اورینوی کا کالے سائے اور بال جبریل اور کیچلیاں، شوکت صدیقی کا تیسرا آدمی، خداداد کالونی اور چور دروازہ اور خدیجہ مستور کا تلاش گمشدہ اور محافظ الملک قابل ذکر ہیں۔ عصمت کا افسانہ بے کنڈے کی پیالی، مذہبی، سیاسی، ملکی اور معاشرتی چاروں سطحوں پر علامتی اہمیت کا احساس دلاتا ہے۔ اس کا بنیادی واقعہ پیر محمد یا پیرو میاں کی زندگی سے متعلق ہے جو بے کنڈے کی پیالی کی طرح ہے۔

وہ اپنی خالی کھوکھلی زندگی کو رشتوں کی مدد سے بامعنی بنانا چاہتا ہے اور پیالی کو کنڈے سے جوڑنا چاہتا ہے لیکن ہر بار جوڑنے پر کنڈا ٹوٹ جاتا ہے۔ سکینہ اس پیالی کا پہلا کنڈا ہے جو پیرو میاں کی زندگی کی تکمیل کا ایک جُز ہے۔ لیکن وہ پیرو میاں کو بے کنڈے کی پیالی کی طرح گاؤں کے خستہ حال اصطبل کے باہر چھوڑ کر پاکستان کے کسی شہر میں چلی جاتی ہے۔ شخصیت کی تکمیل کی آرزو پیرو میاں کو ایک بھنگی کے لونڈے دنّا کے قریب کر دیتی ہے۔ دُنا بھی کنڈے کی طرح پیرو میاں سے جڑ کر پیالی کی قربت سے خود کو بڑا محفوظ سمجھتا ہے کیوں کہ:

''کنڈے کا تو دنیا میں کوئی مصرف نہیں ہوتا لیکن پیالی کے ساتھ اس کا ایک مقام پیدا ہو جاتا ہے۔''

افسانے میں واقعہ کی مناسبت سے کوڑے کرکٹ میں سے اٹھائی ہوئی بے کنڈے کی پیالی کا ذکر معنی خیزی میں اضافہ کرتا ہے۔ اس پیالی کو گاؤں کے لوگ چوری کا مال سمجھ کر ہنگامہ بپا کرتے ہیں اور جب تھانیدار چرنجی لال پیالی کو بے مصرف دیکھ کر توڑ دیتا ہے تو دُنا کی جیسے جان نکل جاتی ہے۔ وہ ٹوٹی ہوئی پیالی کو آٹے کی مدد سے جوڑنے کے بعد اسے باہر سوکھنے کے لیے رکھتا ہے اور خود بھی وہیں رہتا ہے، لیکن رات بھر کی بارش اور سردی کی شدت کی وجہ سے وہ مر جاتا ہے اور پیرو میاں پھر بے کنڈے کی پیالی کی طرح رہ جاتا ہے-تنہا، خالی خالی سا اور شکست خوردہ۔ کنڈے کا ٹوٹ جانا یا پیالی سے الگ ہو جانا رشتوں کے ٹوٹنے کی علامت ہے۔ ماضی کے پیرو میاں سے حال کا دُنّا قریب ہوتے ہوئے بھی الگ ہو جاتا ہے۔ عصمت کے اس افسانے کی طرف ناقدین نے کم ہی توجہ دی ہے، حالانکہ یہ عصمت کے فنی سرمائے میں ایک اہم تخلیق ہے۔

مذکورہ نسل کے افسانہ نگاروں میں جنہیں روایتی افسانہ نگار کا نام بھی دے سکتے ہیں، میں رام لعل کو بھی شامل کرنا مناسب سمجھتا ہوں۔ رام لعل یوں تو کرشن چندر، بیدی، منٹو اور عصمت کے دور کے بعد سامنے آئے اور ان کا پہلا افسانہ 1943ء میں ''خیام'' لاہور سے شایع ہوا۔ 1945ء میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''آئینے'' لاہور ہی سے شایع ہوا جس کا پیش لفظ احمد ندیم قاسمی نے لکھا۔ اس طرح ظاہر ہوتا ہے کہ رام لعل اردو افسانہ نگاروں میں اس وقت شامل ہوئے جب قاسمی اور انکے ہم عصروں کا فنی مرتبہ متعین ہو چکا تھا۔ لیکن اس کے باوجود رام لعل کو سابقہ پود کے افسانہ نگاروں میں شمار کرنے کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے جتنے بھی افسانے لکھے ہیں ان میں چند افسانوں کو چھوڑ کر باقی تمام افسانے روایتی طرز کے مظہر ہیں۔ رام لعل نے ''چراغوں کا سفر 1966ء'' کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ وہ خود کو نئی اور پرانی نسل کے درمیان سینڈوچ پاتے ہیں۔ قدیم کو واپس لانا ممکن نہ تھا اور جدید کو پورے کا پورا پا لینا یا اپنانا مشکل تھا۔ اس کشاکش نے رام لعل کے فکر و فن پر گہری پرچھائیں چھوڑی ہے۔ رام لعل کے افسانے عموماً اس درمیانی روش کی وجہ سے اس فنی سطح تک پہنچنے سے رہ جاتے ہیں جو جدید انٹیلکچول ذہن کو متاثر کر سکے۔ اس کا اسلوب روایتی ہے اور طریق کار وضاحتی ہے۔ تاہم وضاحتی افسانوں کے انبار میں ان کے چند افسانے ایسے بھی ہیں جن میں افسانہ نگاروں کے نئے مزاج سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ آبلہ، دودھ، آنگن، کن کھجور، چاپ اور سفر مسلسل اس نوع کے افسانوں

مین قابل ذکر ہیں۔

'چاپ' میں عصری حسیت اور داخلیت کی کارفرمائی بڑی شدت سے ملتی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار وکاس خارج سے مطابقت پوری کر چکنے کے بعد داخل کو کریدنے اور اس کے اندر کا خزانہ ڈھونڈ نکالنے کے لیے اپنی ذات کا گڑھا کھودتا ہے۔ اس خزانے کا پتہ اسے چلتی ہوئی ٹرین میں اس کا ہمزاد بتا دیتا ہے جسے ہم وکاس کا شعور بھی کہتے سکتے ہیں۔ ٹرین رام لعل کے دوسرے افسانوں کی طرح 'چاپ' میں بھی زندگی اور وقت کی تیز رفتاری کی علامت ہے۔ گڈھا کھودنا اور اس کے اندر چھپے ہوئے خزانہ کا پتہ لگانا اپنی ذات کے نہاں خانوں میں اترنے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ وکاس خارج سے بے تعلق ہو کر اپنے کمرے میں مختلف اوزاروں کی مدد سے بہت ہی گہرا گڑھا کھودتا ہے اور ایک بکس کہ جس میں گول گول، ترچھے، نوکیلے کئی سنگریزے ہوتے ہیں، اس کے ہاتھ لگ جاتا ہے۔ خزانہ حاصل کرنے کی خوشی اس کے لیے عارضی بن جاتی ہے کہ جب وہ گڑھے میں سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے تو اپنی تمام کوششیوں کو ناکام پاتا ہے۔ اُسے اب گڑھے میں بیٹھے ہوئے کئی سال ہوگئے ہیں۔ اسے یاد آتا ہے کہ اس کی بیوی نے بکس اس کے ہاتھوں سے چھین لیا تھا اور اسے وہیں گڑے میں ہی چھوڑ دیا تھا۔ اب وہ گڑھا پاٹا بھی چکا ہے اور وہ اوپر کمرے کسی کے قدموں کی چاپ سنتا ہے۔ یہ اس کے بیوی کے قدموں کی چاپ ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اسے ٹرین میں ملے ہوئے ہم شکل اور ہم نام کی چاپ بھی سنائی دیتی ہے۔ ایسا محسوس کرتے ہوئے وہ سوچتا ہے کہ اوپر اس کی بیوی کے ساتھ گھومنے پھرنے والے وکاس کے بعد اب مٹی کے نیچے دبا ہوا وکاس کون ہے:

> ''یہ یاد آتے ہی اس کی قوت سامعہ ختم ہو جاتی ہے، قوت احساس بھی ختم ہو جاتی ہے ہے۔ اس کے بعد وہ کچھ نہیں سوچ پاتا، اس کے بعد وہ مر جاتا ہے۔''

افسانے کی مجموعی فضا طلسمی اور پراسرار ہے۔ بادی النظری میں ناممکن الوقوع صورت حال ہے جسے افسانہ نگار نے علامتی ادراک کی مدد سے ممکن الوقوع بنا دیا ہے۔ داخلیت کے ٹھہراؤ سے خارج کی رفتار کا مشاہدہ کیا گیا ہے۔ گڑھے کے اندر مکمل خاموشی، تاریکی اور بے حسی ہے، جس سے اوپر کے کمرے میں قدموں کی چاپ اور مسلسل چلنے کی آواز محسوس بن جاتی ہے۔ افسانے کی معنوی فضا غیر وضاحتی اور اس کا تخلیقی تاثر گہرا ہے۔ یہ افسانہ جدید ادبی رجحانات کے تئیں رام لعل کی دلچسپی کا مظاہرہ بھی کرتا ہے۔

اساطیریت

1947ء کے بعد برسوں تک اردو ادیبوں خصوصاً افسانہ نگاروں نے فسادات کے موضوع پر ہی لکھا اور اس ضمن میں بڑے اور چھوٹے افسانہ نگاروں کی کوئی تخصیص و تفریق نہیں ہے۔ پھر جب یہ فسادات، تقسیم اور ہجرت کے ہنگامے ذرا کم ہوئے تو اردو افسانہ نگاروں نے ایک بار پھر اپنے فنی اور جمالیاتی مہارتوں کے اظہار کا سلسلہ شروع کیا۔ اب اس سفر میں 1947ء سے پہلے اپنی حیثیت منوا چکے افسانہ نگاروں مثلاً کرشن چندر، بیدی، منٹو، خواجہ احمد عباس کے ساتھ ساتھ

قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، رام لعل، بلونت سنگھ وغیرہ بھی شریک سفر ہو گئے تھے۔

پچھلے ذیلی باب میں کرشن چندر کے دو افسانوں 'گرجن کی ایک شام' اور 'غالیچے' میں دیو مالائی عناصر کے برتاؤ کی نشاندہی کی جا چکی ہے۔ یہ افسانے چونکہ تقسیم ملک کے بعد لکھے گئے ہیں اس لیے اس باب میں ان کا ذکر کیا جاتا ہے۔ ''گرجن کی ایک شام'' میں کرشن چندر نے رومانوی انداز میں دیو مالائی عناصر کو برتا ہے۔ اس اقتباس سے اس کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

> ''ہاں، ذی شی اس کا نام ہے میری ننھی ذی شی بہت اچھی لڑکی ہے گرجن دیوتا اس سے بہت محبت کرتے ہیں۔ وہ سب برفیلے راستوں سے واقف ہے اسے گرجن دیوتا کبھی کوئی گزند نہیں پہنچنے دیتے۔ چھوٹی عمر ہی میں اس کی ماں مرگئی تھی۔ گرجن دیوتا ہی نے پالا ہے۔ گرجن دیوتا ذی شی سے بہت محبت کرتے ہیں۔''

اس طرح کرشن چندر نے اپنے افسانے ''غالیچہ'' میں داستانی اسلوب اپناتے ہوئے دیو مالائی عناصر کو صلیب، میخ اور مسیح کے حوالے سے علامتی انداز میں برتا ہے:

> ''مجھے صلیب پر لٹکا کر میرے دل میں ایک سیاہ رنگ کی میخ ٹھونک دی ہے، چاروں طرف گندہ خون ہے، پیپ ہے اور سبز رنگ کا سمندر ہے جو ساری مچھلیوں اور سمندری ہزار پایوں سے معمور ہے شاید مسیح کو بھی صلیب پر اتنی ایذا نہ پہنچی ہوگی۔''

اسی طرح کرشن چندر کا افسانہ ''آدھے گھنٹے کا خدا'' بھی داستانی اسلوب میں لکھا ہوا افسانہ ہے جس میں کرشن چندر نے اپنے تخیل و تصور کی مدد سے ایک دیو مالائی فضا کی تشکیل کی ہے۔ اس افسانے کے درج ذیل اقتباس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

> ''چوٹی پر پہنچ کر اس نے اپنے آپ کو اس چٹان کی اونچی آرام کرسی پر گرا دیا اور ہانپتے ہانپتے آنکھیں بند کر لیں۔ جب اس نے اپنی آنکھیں کھولیں تو گڈیالی کا سرسبز اور گھنا جنگل دور نیچے تک اس کے قدموں میں پھیلا ہوا نظر آرہا تھا۔ ندی کے پار اس کے اپنے دیس میں آفتاب غروب ہو رہا تھا اور دور دور تک افق تا افق اس کے دیس کی گھاٹیاں اور وادیاں، دھان کے کھیت اور لہراتی ہوئی ندیاں ایک تاریخی غبار میں کھو گئی تھیں۔ اور جہاں پر بھی پل تھا وہاں پر دھنک کی خراب پھیلی ہوئی تھی۔ وہ دیر تک حیرت سے خوبصورت رنگوں کی اس نازک سی محراب کو دیکھتا رہا جو اس کے دل کے سپنوں کی طرح حسین تھیں اور یکا یک اسے احساس ہوا جیسے اس کے سفر کی آخری منزل آ گئی۔ اب جس جگہ پر وہ پڑا ہے وہاں سے وہ ایک انچ ادھر اُدھر حرکت نہیں کرسکتا۔ وہ چوٹی پر پہنچ گیا تھا اور اس کے جسم نے اسے آخری جواب دے دیا تھا۔''[۷۹]

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کرشن چندر نے تقسیم ملک، فسادات اور ہندو مسلم اتحاد جیسے موضوعات پر کثرت سے افسانے لکھے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے کئی افسانوں میں انسان اور انسانیت کے حوالے سے اساطیری عناصر کو بھی برتنے کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں جن کا جائزہ اُوپر کے سطور میں پیش کیا جا چکا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے ۴۷ء کے بعد والے افسانوں میں بھی اساطیریت کا بھرپور استعمال ہوا ہے۔ افسانہ

''یوکلپٹس''میں عیسائی اسطور سے مدد لی گئی ہے۔ایک پادری کے ناجائز بچے کو دفن کر کے کندن وہاں یوکلپٹس کا پیڑ لگاتی ہے جس کا باقاعدہ نام ''سرجو'' رکھا جاتا ہے۔پھر اس گھر کی ملازمہ ''لکھی'' بھی بظاہر ایک بن باپ کے بچے کی ماں بننے کے قریب ہوتی ہے تو کندن اور اس کی ماں کے درمیان بہت جھگڑا ہوتا ہے۔کندن ایک مشنری تعلیمی ادارے کی وائس پرنسپل ہے۔خود مختار ہے لیکن لکھی کے دکھ کو جس طرح وہ سمجھ سکتی ہے اس کی ماں نہیں سمجھ سکتی۔لکھی کو مردہ بچہ پیدا ہوتا ہے، پھر کندن اسے اپنے بنگلے ایک کونے میں دفن کر کے اس پر بھی یوکلپٹس کا پودا لگاتی ہے۔اسی شام وہ پادری بھی لوٹ آتا ہے جس نے کبھی کندن کو بھی اس طرح کے دکھ سے دوچار کیا تھا۔افسانے کا حاصل وہی مکالمے ہیں جو پادری اور کندن کے درمیان ہوتے ہیں۔

''باہر سلیٹ سے بنے ہوئے راستے پر کندن نے فادر فشر کو پکڑ لیا اور پوچھا ''کیا یہ ہوسکتا ہے؟'' فادر فشر نے ادھر اُدھر دیکھا اور پھر کندن سے کہا ''نہیں''۔

کندن چونک گئی اور بولی ''فادر تم کیتھولکیا پادری ہو کر اس بات کو نہیں مانتے ؟''

''نہیں۔''

''کیوں نہیں''

''اس لئے کہ خدا کے بیٹے اور انسان کے بیٹے مین فرق ہے۔میرا خیال ہے، کہیں رات کے وقت سدھو چپکے سے چلا آیا ہوگا۔''

کندن کو ماں کا فقرہ یاد آیا ''اتیتی کے سب کام پر ماتما اندھیرے میں کرتے ہیں۔''

مگر فادر فشر کو آخر حد تک پہنچانے کے لئے کندن بولی ''سدھو یا رام داس''

''سدھو''

''رام داس کیوں نہیں''

''رام داس کوئی حقیقت نہیں۔۔۔اس کا کوئی وجود نہیں۔وہ تو صرف نام ہے رجسٹر میں''۔

''ہاں مگر'' کندن نے ضد کی ''آیا بھی تو لکھی کو پتہ نہ چلا ہوگا۔''

''تم تو جانتی ہو'' فادر فشر نے کندن کی نگاہوں کو ٹالتے ہوئے کہا ''پھر خواب کتنا گہرا ہو جاتا ہے۔''۷۰

''ایک باپ بکاؤ ہے'' میں بھی اسطوری فضا سے فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''یوں تو عمرانیاتی رشتوں کی چادر ہٹا دینے کے بعد عورت مرد کی کشش کا سارا معاملہ ہی اپنی نوعیت کے اعتبار سے دیومالائی ہے۔زیر نظر کہانی پڑھتے ہوئے بھی ذہن کئی مقدس اور غیر مقدس روایتوں کی طرف راجع ہوتا ہے لیکن لگتا ہے کہ کہانی لکھتے ہوئے بیدی کے ذہن پر کچھ نہ کچھ بوجھ خدا کے آبائی تصور کا رہا ہوگا کیونکہ اصل باپ اور بڑا باپ تو خدا ہی ہے اور حق یہ ہے کہ خدا بھی اپنے وجود کے لیے خریداروں یعنی اپنانے والوں کا محتاج ہے کیونکہ اگر خدا کو اپنانے والے نہ ہوں گے تو اسے کون تسلیم کرے گا۔''۷۱

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ۱۹۴۷ء کے بعد آزادی سے قبل اپنی پہچان قائم کرنے والے افسانہ نگار راجندر سنگھ بیدی نے سب سے زیادہ اور اہم ترین اساطیری افسانے لکھے ہیں۔

قرۃ العین حیدر؛ پریم چند اور منٹو کے بعد اُردو کی سب سے بڑی افسانہ نگار ہیں۔ افسانہ نگاری کا فن انہیں ورثے میں ملا تھا۔ ان کے والد سجاد حیدر یلدرم اور والدہ نذر سجاد یلدرم دونوں اُردو فکشن کی تاریخ کے اہم نام ہیں۔قرۃ العین حیدر کی بنیادی دلچسپی مشرقی اور خصوصاً ہندوستانی مشترکہ تہذیب اور تاریخ تھی۔ اسلامی اساطیر اور ہندو دیو مالا دونوں پر ان کی نظر تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ناولوں کی طرح ان کے افسانوں میں بھی اساطیریت کا برتاؤ بڑے ہی مہذب، دلچسپ اور معنی خیز انداز میں ملتا ہے۔''روشنی کی رفتار'' میں انہوں نے ایک اسطوری فضا کے اندر بڑی ہی پرکشش اور بصیرت افروز کہانی بننے کی کوشش کی ہے۔ ایک اقتباس سے اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

''میں اس وقت پراسرار مشرق کے پراسرار ڈاک بنگلے میں موجود ہوں۔ سرخ ساڑی میں ملبوس ایک پراسرار ہندوستانی لڑکی میرے سامنے بیٹھی ہے۔ بڑا رومانٹک ماحول ہے۔''۲؎

''سینٹ فلور آف جارجیا کے اعترافات'' قرۃ العین کا اہم افسانہ ہے جس میں اساطیریت کو کامیابی سے برتا گیا ہے۔ عہدِ وسطیٰ میں یورپ میں کلیسائی نظام کے نام پر جو زیادتیاں ہو رہی تھی ان کی تصویر کشی اس افسانے میں بڑے ہی پر اثر انداز میں کی گئی ہے۔ مسیحی عبادت گاہوں اور خانقاہوں میں پادریوں اور ننوں کے حوالے سے مذہب کے نام پر جاری خرافات کو اس افسانہ میں بے نقاب کیا گیا ہے۔ اس افسانہ میں بھی جگہ جگہ اساطیری زاویے روشن نظر آتے ہیں۔قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانے''یہ غازی تیرے پراسرار بندے'' میں مسئلہ فلسطین کو موضوع بنایا ہے اور فلسطینیوں کی جرأت مندی اور جذبہ سرفروشی کو اس طرح پیش کیا ہے کہ قاری کے ذہن میں جنگ اُحد اور جنگ بدر کے مسلمان جاں بازوں کی جرأت مندی کے واقعات زندہ ہو جاتے ہیں۔ اس افسانہ میں قرۃ العین حیدر نے اپنے مرکزی کردار''تمارا'' کے حوالے سے افسانے کے اختتام پر ایسا پراسرار منظر پیش کیا ہے جسے ہم اسطور کا تجریدی بیان کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس افسانے کے بعض الفاظ اور تراکیب قاری کے ذہن کو کربلا کے واقعہ اور شہادتوں کی طرف منتقل کر دیتے ہیں وہ بھی اس طرح کہ فلسطین کے حوالے سے بیسویں صدی میں ہر زمین کربلا دکھائی دیتی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں جگہ جگہ تلمیحی اور اساطیری واقعات اور کرداروں کو کہیں بالواسطہ طور پر اور بلا واسطہ طور پر شامل کر کے اُردو افسانہ نگاری کو اساطیریت کی نئی جہت سے روشناس کرایا ہے۔ افسانہ''ڈالن والا'' میں قرۃ العین حیدر نے ایک جگہ دروپدی کے حوالے سے اپنی بات یوں کہی ہے:

''جل دھرا کی آمد پر باقی نوکروں کی بیویوں نے آپس میں چہ میگوئیاں کی تھیں.....''یہ پہاڑیوں کے ہاں کیسا بُرا رواج ہے ایک لگائی کے دو دو تین تین خاوند.....'' اور جب جل دھرا کا تذکرہ دوپہر کو کھانے کے میز پر ہوا تھا تو باجی نے فوراً دروپدی کا حوالہ دیا تھا اور کہا تھا پہاڑیوں میں پولی اینڈری کا رواج مہا بھارت کے زمانے سے چلا آتا ہے اور ملک کے بہت سے حصوں کا سماجی ارتقا ایک خاص اسٹیج پر پہنچ کر وہیں منجمد ہو چکا ہے اور پہاڑی علاقے بھی اُن ہی پسماندہ حصوں میں سے ہیں۔''۳؎

قرۃ العین حیدر کا 'سیتا ہرن' ہو یا دوسرے افسانے مثلاً 'ڈالن والا'، 'روشنی کی رفتار' ان کی تخلیقات میں بھی

اساطیریت کا استعمال ہوا ہے۔ سیتا ہرن میں انہوں نے جس خوبصورتی کے ساتھ سیتا، راون، رام، رامائن اور مہابھارت کے اساطیری عناصر سے کام لیا ہے اس کی داد دینی پڑتی ہے۔ سیتا ہرن کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں جلاوطن، بن باس، ہجرت، پناہ گزینی کو ایک کامیاب اساطیری تناظر بخشنے کی کوشش کی گئی ہے:

''پھر اس نے کہا دراصل سیتا، تم مجھے بے حد غیر جذباتی سمجھتی ہو مگر جلاوطن کا مسئلہ مجھے بہت پریشان کرتا ہے۔ مغربی برلن میں، ہانگ کانگ میں ہر جگہ میں نے بناہ گزینوں کو دیکھا ہے۔ امریکن شہریوں میں مشرقی یورپ سے بھاگے ہوئے لوگوں سے ملا ہوں۔ جارڈن میں فلسطین کے مہاجروں کی حالت دیکھی ہے اور میں جو بات بات پر تم سے الجھتا ہوں اور تمہاری ہر بات بات پر مذاق میں ٹالنا چاہتا ہوں اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم ایک ایسے دور میں زندہ ہیں جس میں چالیس کروڑ انسانوں کی نفسیات یکسر بدل گئی ہے، ان کے خیالات، نظریے، جذبات، ردعمل....''۴ے

اس افسانے میں اسطوری عنصر پر گفتگو کرتے ہوئے انتظار حسین نے لکھا ہے:

''اگر ہندو قوم کی داستان یہی ہے تو پھر مجھے لگتا ہے کہ رامائن ہی اس قوم کا بنیادی متھ (MYTH) ہے۔ یہ اُن آریاؤں کی مہمائی داستان ہے جنہیں اپنی جنم بھومی سے نکل کر بن باس لینا پڑا۔ ایک مدت تک اپنی گمشدہ جنت کو یاد رکھا، رفتہ رفتہ وہ حافظہ سے اتر گئی مگر کسی بات یا کسی تجربے کا حافظہ سے اتر جانا اس بات کی ضمانت نہیں ہے کہ وہ تجربہ آدمی کی ذات سے خارج ہو گیا۔ پھر تو وہ غیر شعور میں چھپ کر آدمی کے عمل کو متاثر کرتا ہے۔ شاید جنگل جنگل بھٹکتے ہوئے سیتا رام اور لچھمن۔ نہیں بن باسی آریاؤں کی ترجمان ہیں اور شاید اجودھیا ان آریاؤں کی اسی گمشدہ جنت کا دوسرا نام ہے۔''۵ے

افسانہ ''یہ غازی تیرے پراسرار بندے'' میں عصری صورتحال کو ''کربلا'' کے رمزی استعارے سے یوں ملایا ہے کہ ہر زمین کربلا دکھائی دیتی ہے۔ یوں اسطوری جہت کی شمولیت سے افسانہ بامعنی ہو گیا ہے۔ انسان جب سے اس دھرتی پر آیا ہے قربانی کے لامتناہی سلسلے سے گزر رہا ہے۔ قربان ہونے والا بھی انسان ہے، قربان کرنے والا بھی، ہابیل اور قابیل کی لڑائی کربلا میں ختم نہیں ہوئی، نصرت الدین امام قلی اور تمارا گرین برگ فیلڈنگ جو ایک دوسرے کو اپنا تعارف کراتے ہوئے اس بات پر ہنس پڑتے ہیں کہ ''اولادِ آدم کا شجرہ بہت گنجلک ہے'' اسی عصری کربلا کے کردار ہیں۔

''پھر ایک لرزہ خیز چیخ بلند ہوئی۔ العطش'' ''اچانک سورج کی روشنی بہت تیز ہو گئی، تباہ شدہ خیمہ گاہ اب صاف بہت قریب نظر آ رہی تھی۔''

''آج خیمہ گاہوں پر بمباری کی گئی ہے'' ''جرمن نیوز کاسٹر نے کہا''

''افق پر سنسان خیموں کے پردے بادِ سموم میں پھڑپھڑا رہے تھے۔ سارے میں جلی ہوئی رسیاں اور جلے ہوئے پردے اور بچوں کی ننھی منی جوتیاں بکھری پڑی تھیں۔ بہت دور فرات بہہ رہا تھا۔ اس کے کنارے ایک گھوڑا دور سے ہنہنایا اور کسی نے بڑی کربناک آواز میں پکارا، العطش، العطش''۔۶ے

''سینٹ فلورا آف جارجیا'' وسطِ یورپ کی مسیحی روایات سے جنم لینے والا افسانہ ہے، بائبل کی اسطوریات کے تناظر میں کہانی جنم لیتی ہے:

''سب سے پہلے میں رب الارباب اور عیسیٰ بن اللہ کی حمد وثنا کرتی ہوں جس نے مجھے مردوں میں سے جگایا اور اب دوبارہ روزِ محشر تک سلانے والا ہے اور اپنے کردہ اور نا کردہ گناہوں کا اقرار کرتی ہوں اور بخشش کا طالب ہوں، خدائے قدوس تو خوب واقف ہے میں لاعلم تھی کہ یہ کونسی صدی ہے، کونسا سال مہینہ اور دن، میں اپنے کھلے تابوت میں خوابیدہ تھی جب تیرے فرشتے کا دو پہلا پر میری ہڈیوں سے ٹکرایا اور میں اٹھ بیٹھی۔'' ۷ے

عین اسی شام جن سینٹ جارجیا کو اور اس کے ساتھی کو یہ دنیا چھوڑنی تھی، وہ دونوں چوری کے الزام میں پکڑے جاتے ہیں۔ یہاں بھی زمان و مکان کی حدود کو توڑ کر افسانے میں اساطیری جہت پیدا کی گئی ہے۔

''آئینہ فروش شہر کوراں'' میں بھی ماضی کے اندر اترنے کا تجربہ موجود ہے۔ انبیائے بنی اسرائیل کے مصائب کے بیان نے افسانے کے اندر وہ فضا پیدا کر دی ہے جو ''عہد نامہ قدیم'' میں موجود ہے۔ توریت، انجیل اور قرآن مجید کے قصص کو بیانیہ انداز میں ایت ترتیب کے ساتھ المیہ اور الہامی کتب کے اسلوب میں ڈھالا دیا گیا ہے۔ قدیم انسان کی وحشت و بربریت اور آسمانی عذابوں کی کہانی بیان کرتے ہوئے جدید دور بھی مصنفہ کے ذہن سے الگ نہیں ہو سکا۔ اس افسانے کی زبان بلاشبہ ایک زندہ جمالیاتی تجربہ ہے۔

''اور اسی وقت ایک زلزلہ زمین اور پہاڑوں پر آیا اور حضرت جبرئیل نے کہا سات ہزار برس کے آگے سے آدم کے ایک پتھر ہزار من کا، کنارے پر دوزخ کے پڑا تھا، وہ پتھر پندرہ برس سے نیچے کی طرف لڑھکتا چلا جاتا تھا، ابھی قصر حطمہ میں پہنچا تھا۔ اسی کی آواز تھی اور وہ جگہ منافقوں کی ہے۔'' ۸ے

الغرض، قرۃ العین حیدر ایسی عظیم افسانہ نگار ہیں جنہوں نے ایک اعلیٰ معیار کے ساتھ اردو افسانہ کو علامتی اور دیو مالائی کردار عطا کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر ایک انسان دوست فن کار اور دانشور تھیں۔ جنہوں نے ہمیشہ انسان کی شرافت، عظمت اور امکانات کو اپنے فن میں دیو مالائی تناظرات میں کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس باب میں اردو کا کوئی دوسرا افسانہ نگار ان کا ثانی نظر نہیں آتا۔

جوگندر پال نے اپنے افسانوں میں ترقی پسندی اور جدیدیت کے ساتھ ساتھ، اسطور کے ساتھ بھی رشتہ جوڑا ہے۔ ان کے یہاں اساطیری پہلو والی کہانیاں بھی پائی جاتی ہیں۔ ''رامائن'' ان کی پہلی کہانی ہے جس مین مربوط انداز میں اساطیر سے تخلیقی سطح پر فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ یہ کہانی دسہرے کے تہوار کے گرد گھومتی ہے، جس میں بڑے جوش و خروش کے ساتھ راون، میگھ ناتھ اور کنبھ کرن کے پتلوں کو علامتی طور پر اس لیے جلایا جاتا ہے کہ جھوٹ پر سچ اور برائی پر نیکی کی فتح ہو جائے، لیکن کہانی کار سوال اٹھاتا ہے کہ آخر اتنے ہزار سالوں کے بعد بھی برائی، جھوٹ اور ظلم جل کر خاک کیوں نہیں ہو جاتے۔ یہی سوال کہانی میں پیچیدہ صورتحال کو جنم دیتا ہے۔ پہلے کنبھ کرن کے بعد میں میگھ ناتھ اور آخر میں راون کا پتلا جلایا جاتا ہے۔ جب بھی برائی پر حملہ ہوتا ہے تو وہ اپنے سے چھوٹی برائی کو مقابلے کے لیے آگے کر دیتی ہے۔ یہی حال راون کا بھی ہے۔ راون آخر میں نیکی کا مقابلہ کرتا ہے اور اس کا ایک سر کٹتا ہے تو دوسرا اُگ آتا ہے۔ بالآخر وبھیشن

کے بتانے پر رام اس کے پیٹ میں تیر مارتا ہے اور راون مر جاتا ہے۔ افسانہ نگار کا خیال ہے کہ آج نیکی کا کوئی مددگار نہیں رہا، رام کو کوئی وبھیشن جیسا بھیدی میسر نہیں ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ آج جو رام ہے وہ بھی تو رسمی رام ہے۔ اس کے اپنے اندر روحانی قوت نہیں، وہ محض میک اپ کے سہارے رام بنا ہوا ہے۔ نیکی کا ملمع اپنے اوپر چڑھا رکھا ہے۔ پھر یہ کہ اس رام کی سیتا بھی جدید دور کی سیتا ہے، جو اپنے شوہر کے بارے میں یہ کہتی ہے کہ ''میرے تو بھاگ پھوٹ گئے اس راجہ رام سے پلو بندھوا کے، کوئی سیدھا سادہ راکشس ہوتا تو ذرا چین آتا''۔ ایسے عالم میں رسم اور تہوار محض رسم ہی ہو کر رہ گئے ہیں۔ یہ روحانی علائم نہیں رہے۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان نے اس افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''رامائن، کا پورا نظام اسطوری ہے اس کہانی کا تھیم موجودہ معاشرے میں پھیلنے والی برائی اور اس کے خاتمے کی ان تھک، مسلسل ناکام کوشش ہے۔''۷۹

دراصل اس کہانی میں اسطور کے ذریعے کہانی کار نے طنز کی وہ زبردست قوت حاصل کی ہے جس کے ذریعے شدید معاشرتی انتشار کو دکھانے میں کامیاب ہوا ہے۔ معاشرے سے وہ روحانی پہلو ختم ہو گیا ہے جو اس انتشار کے خلاف مزاحمت کا کام کرتا تھا۔

''عفریت'' ایک ایسی کہانی کے عنوان سے شائع ہوئی۔ اس کہانی کی بنت میں بھی دسہرے کی رسم کی اسطور سے کام لیا گیا ہے اور طنز کی وہ قوت جو پچھلی کہانی میں موجود تھی وہ اس افسانے میں بھی ہے لیکن اس قدر شدت کے ساتھ نہیں۔ یہاں بچے کے اٹھاتے ہوئے سوالوں کی معصومیت اس طنز کو زہر قند میں ڈھال دیتی ہے:

''یہ کیسے ہو سکتا ہے پپا؟''
ہم باپ بیٹا دونوں دسہرے کے دن رام لیلا گراؤنڈ میں ایک محفوظ خیمے میں کرسیوں پر ساتھ ساتھ بیٹھے اور راون کے گرنے کا انتظار کر رہے تھے۔
''کیا کیسے ہو سکتا ہے، موہت؟'' میرے بیٹے نے ابھی دوسری جماعت بھی پاس نہ کی تھی مگر کیا مجال، بال کی کھال نکالے بغیر چپ سادھ لے۔ ''یہی کہ راون کے دس سر ہوتے ہیں۔''
میری سمجھ میں نہ آیا کہ میں اسے کیسے سمجھاؤں، مگر میں اپنے آپ کو سمجھانے لگا کہ ایک ہی شخص دس سروں سے سوچ کر کسی فیصلے پر پہنچتا ہے تو یہی ہوتا ہے، جو راون سے ہوا۔''۸۰

افسانے کے آخر میں بچے کا معصوم سوال پورے معاشرے سے ہے صرف اپنے باپ سے نہیں کہ ہم کاغذ کے راون جلانے پر ہی کیوں اکتفا کرتے ہیں۔ اصل راون کو کیوں چھوڑ دیتے ہیں۔

''پپا''۔ ہماری گاڑی نے حرکت کی تو موہت نے منہ میں روکا ہوا سوال اگل ہی دیا۔ کیا روان کاغذ کا بنا ہوا تھا؟''
''نہیں کیوں؟'' میں اسے پھر ڈانٹ کر چپ رہنے کو کہنا چاہتا تھا مگر پوچھ بیٹھا۔
''تو پھر یہ لوگ ہر سال کاغذ کا راون کیوں جلاتے ہیں؟''
''چپ!'' میں اسے کیا بتاتا؟، کیوں کہ اصلی راون تو ہر سال بچ کر نکل جاتا ہے۔''۸۱

''باشندے''میں ہجرت کے دکھ کو موضوع بنایا گیا ہے (افسانہ نگار نے خود سیالکوٹ سے بھارت ہجرت کی) ۳۶ سالوں کے بعد جب افسانے کا راوی سیالکوٹ جاتا ہے تو مذہب کے حوالے سے بھی ناسٹالجیا کا شکار ہو جاتا ہے۔ اپنے مندروں کی بدلی ہوئی صورتحال اس کے ذہن کے لیے قابل قبول نہیں ہوسکتی۔یہیں سے اس ذہن میں کچھ سوالات جنم لیتے ہیں:

''گاڑی فراٹے بھرتی جارہی تھی، جمال نے سکوت توڑتے ہوئے مجھے بتایا کہ وہ اسی علاقے میں رہتا ہے۔''

''یہیں ایک کرشن مندر بھی تو تھا۔''''ارے ہاں وہی مندر تو میرا گھر ہے۔''

''مجھے ذرا عجیب لگا ہے کہ بھگوان کے گھر اب انسان بس گئے ہیں۔''۸۲؎

ڈاکٹر نکہت ریحانہ خان لکھتی ہیں:

''یہ ایک نیا تجربہ ہے جس میں اسطوری عناصر کی شمولیت بھی ہے۔ واحد متکلم کی مخاطب کا نام ''رامائن'' ہے وہ خود اپنے آپ کو رام فرض کر کے اپنی محبوبہ کو رامائن کہہ کر مخاطب کرتا ہے کہ اس کی ذات سے رام ہی کی کہانی بیان ہوتی ہے۔''۸۳؎

افسانے کے یہ سطور بے حد معنی خیز ہیں اور جدید عصری صورتحال میں محبت کی نفسیات کی اچھی توضیح کرتی ہیں۔ساتھ ہی اسطوری جہت نمائی بھی کرتی ہیں:

''اب تو مجھے ایک ایسی عورت کی خواہش ہے رامائن جس کی آنکھ اس کے ماتھے پر ہو،کوئی ایسی عورت جس کی ٹیلسکوپک نگاہ میں اس کا آس پاس فوکس میں نہ آتا ہو، پر فاصلہ آمیز نقطے یوں آجاتے ہوں گویا وہ آس پاس ہی ہوں۔تم وہ عورت نہیں ہو رامائن تمہاری زندگی پرانی رام کتھا ہے۔آج بے چارے راکشسوں کی نسل ہی ختم ہوگئی ہے تو میں لڑوں کس سے؟ کیا گرانڈیل جوان تھے،ان کی بدنمائی میں کتنا حسن تھا،ان کی ایک آدھ عورت رہ جاتی تو میں اس سے شادی کر کے یا شادی کئے بغیر ایک نیم راکشس نسل کی بنیاد ڈالتا، اس نسل کی توانائی انسانیت کے مستقبل کو مخنی ہونے سے بچا لیتی ہے۔''۸۴؎

دیویندر ستیارتھی کے بعض افسانوں میں بھی اساطیری عناصر ملتے ہیں۔ستیارتھی نے لوک گیتوں کی تلاش میں کسی سادھو کی طرح ہندوستان کے مختلف علاقوں کی جاترا کی تھی اسی لیے ان کے افسانوں میں جگہ جگہ کے لوک گیتوں اور رسم و رواج کو دیومالائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ان کا افسانہ ''نئے دیوتا'' ہے جو دراصل منٹو کا مزاحیہ خاکہ ہے، لیکن اس میں بھی اُنہوں نے دیومالائی علامتوں کو برتا ہے۔

''وہ بولا''اور میں؟''

''آپ بھی دیوتا ہیں،میاں!''

میں نے اسے بتایا کہ دیوتاؤں میں تین بڑے دیوتا ہیں۔ برہما، وشنو اور شیو، اپنی اپنی جداگانہ اہمیت کے باعث وہ بے حد ممتاز بن گئے ہیں۔ برہما جنم دیتا ہے، وشنو پرورش کرتا ہے، اور شیو ٹھہرا موت کا ناچ

نچانے والا نٹ راج‘‘۔ ’’میں نے بتایا کہ ہر ادیب مختلف وقتوں میں برہما، وشنو اور شیو ہوتا ہے۔ جب ایک شخص ایک چیز لکھنے میں کامیاب ہو جاتا ہے، میں اسے برہما کہنا پسند کروں گا۔ وہ اس چیز کو سنبھال سنبھال کر رکھتا ہے، ہر ممکن اصلاح کرتا ہے، اس وقت وہ وشنو کے ہم پلہ ہو جاتا ہے اور جب وہ اپنے ہاتھ سے کسی تحریر کے ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالتا ہے۔ وہ سو فیصدی شیو کا روپ دھار لیتا ہے۔‘‘ ۸۵؎

افسانہ ’’برہما چاری‘‘ کا موضوع واضح ہے، کچھ جو کہ ’’برہم چریہ‘‘ کا یاتری بننا چاہتا ہے۔ ناری سے گریز کی اساس اسطور پر ہی رکھتا ہے۔

’’ماضی کا کچھ سُورگ کا رہنے والا تھا، میں اس دھرتی کا، یہی فرق تھا، وہ دھرتی پر ایک رشی کے آشرم میں زندہ جاوید رہنے کی وِدّیا سیکھنے آیا تھا اور میں نے یاترا کے دن کاٹنے کے لیے جے چند خیمے میں پناہ لی تھی۔‘‘

’’ایک سنارن نے بتایا تھا کہ یہ کبوتر شیو یا پاربتی کے روپ ہیں۔‘‘

’’شاید عورتوں کا وید یہی کہتا ہو۔‘‘ ۸۶؎

بلونت سنگھ کو اردو افسانے میں دیہات، اس کے مسائل، خوبصورتی اور حسن کی پیش کش کی وجہ سے زیادہ شہرت ملی۔ ان کے دو افسانوں ’’حوا کی پوتی کا فسانہ محبت‘‘ اور ’’پہلا پتھر‘‘ میں اساطیری نقوش بنتے اور بگڑتے نظر آتے ہیں۔ پہلے افسانے کا موضوع مرد اور عورت کے بیچ محبت کے رشتے میں مرد اور عورت کی نفسیات کا فرق ہے۔ عورت محبت میں جسم کی سنسناہٹ سے آگے بڑھ کر کوئی رمزیہ اور گہرا تجربہ بھی چاہتی ہے۔ شاید اس کے اندر ممتا ہوتی ہے اس لیے، لیکن اس کے برعکس مرد فوراً جسم کی لرزش اور تناسب کی طرف آنکھ اٹھاتا ہے۔ کہانی میں اسطوری فضا موجود تو ہے لیکن پورے طور پر نہیں۔

’’پہلا پتھر‘‘ میں یوجنا کی بائبل سے دیومالا اخذ کی گئی ہے جس میں بدکاری کے الزام میں پکڑی ہوئی عورت اپنی صفائی میں کہتی ہے:

’’جب وہ اس سے پوچھتے رہے تو اس نے سیدھے ہو کر ان سے کہا: ’’تم میں سے جس نے کوئی گناہ نہ کیا ہو، وہ پہلے اس کو پتھر مارے۔‘‘ ۸۷؎

خواجہ احمد عباس ترقی پسند تحریک کے نمائندہ فکشن نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کے اکثر افسانے فن پر نظریے کی فوقیت کی مثال ہیں۔ ان کے درج ذیل افسانوں میں اساطیریت سے تخلیقی رشتہ استوار ہوتا دکھائی دیتا ہے۔

’’تین مائیں ایک بچہ‘‘ حضرت سلیمانؑ سے معروف اسطورہ سے متاثر کہانی ہے جو اپنے لوک روپ میں کئی مقدس لوگوں سے منسوب ہوگئی، شیعہ اسلامی روایت میں یہ حضرت علیؓ سے منسوب ہے۔ ایک بچہ جس کے ماں ہونے کا دعویٰ دو عورتیں کرتی ہیں۔ خواجہ احمد عباس نے تصرف کرتے ہوئے ایک ہندو اور ایک مسلمان عورت کے ساتھ ایک غریب عورت کو بھی دکھایا ہے۔ کہانی کا انداز قلمی ہے، شاید انجام بھی ایک گم شدہ بچہ ملا ہے۔ مسز لکشمی جے سوریہ، بیگم شہناز مغل اور تیسری بے نام خاتون۔ مقدمہ عدالت میں جاتا ہے، زبردست جرح ہوتی ہے، بالآخر فیصلہ یہ ہوتا ہے کہ

بچہ خود اپنی ماں کو اس کی خوشبو سے پہچان لے گا۔ مسز لکشمی جے سوریہ اور بیگم شہناز مغل نے اعلیٰ سینٹ اور خوشبو لگا رکھی ہے لیکن اصل ماں سے ممتا کی اصل خوشبو آ رہی ہے، بچہ اپنی ماں کو شناخت کر لیتا ہے۔

''آسمانی تلوار'' پر بھی ترقی پسندی غالب ہے۔ بہت زوروں کی بارش ہو رہی ہے۔ طوفان بھی ساتھ ہے، بجلی کڑک رہی ہے۔ ٹھاکر ایک بڑے درخت کے نیچے پناہ لیتے ہیں، وہیں پر ایک اچھوت لڑکی، جوان کے گاؤں کی تھی اور جس نے پچھلے دنوں ایک برہمن کا ناجائز بچہ جنا تھا، بھی اس درخت کے نیچے پناہ لینا چاہتی ہے۔ لیکن ٹھاکر سمجھتا ہے کہ اگر یہ لڑکی بھی درخت کے نیچے آ گئی تو اس کی وجہ سے بجلی درخت پر گرے گی اور وہ بھی ساتھ مر جائیں گے۔ لڑکی درخت کی طرف دوڑتی ہے تو ٹھاکر اس کی طرف بندوق تان لیتا ہے، ابھی وہ گولی چلانے کی کوشش کر رہا ہوتا ہے کہ دفعتاً درخت پر بجلی گرتی ہے اور ٹھاکر اور اس کے ساتھیوں کو جلا ڈالتی ہے۔ افسانے میں ہندو دیومالا کی رعایت سے بجلی کو اندر کی تلوار کہا گیا ہے۔

''یہ بجلی جو تم بادلوں میں چمکتے ہوئے دیکھتے ہو بیٹا! یہی اندر دیوتا کی دو دھاری تلوار ہے، اس کی چمک اور کڑک بڑے بڑوں کا دل دہلا دیتی ہے۔'' ''دنیا میں جو کچھ ہوتا رہتا ہے بھگوان شیو کی آنکھ وہ سب کچھ دیکھتی رہتی ہے۔''۸۸؎

''اجنتا'' دراصل قدیم ہندوستان کی پوری روح کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ ایک روشن خیال مسلمان کا یہ افسانہ پوری خوبصورتی کے ساتھ ہندوستان کے قدیم ماضی کو ہمارے سامنے روشن کر دیتا ہے، یہ سفرنامے کی تکنیک میں لکھا گیا ہے، ایک گائیڈ ان آثار کا تعارف کرا رہا ہے، ساتھ ساتھ ہندوستان میں فرقہ وارانہ فسادات پر روشنی ڈالی گئی ہے جس نے اسے پیچیدہ ذہنی وارداتوں کا افسانہ بنا دیا ہے۔

رام لعل کی شہرت عدم وابستگی رکھنے والے افسانہ نگار کی ہے لیکن اُن کی تخلیقات پورے طور پر ان کی زمین، زمانے اور لوگوں سے وابستہ ہیں۔ ان کے افسانے ''ایک شہری پاکستان کا'' میں اسطوری عمل کے دھندلے نقوش نظر آتے ہیں، تقسیم کے وقت پاکستان سے ایک کنبہ ہجرت کر کے ادھر آ جاتا ہے، سرسوتی کا شوہر بلدیو یہیں کہیں رہ جاتا ہے۔ سرسوتی اپنی ماں کے ساتھ ہندوستان پہنچ جاتی ہے۔ وہاں وہ کچھ سال کے انتظار کے بعد سندر داس سے بیاہ کر لیتی ہے۔ کچھ برسوں کے بعد بلدیو پاکستان سے ہندوستان جاتا اور انہیں تلاش کر لیتا ہے۔ ایک بہت بڑا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ بالآخر بلدیو خود سرسوتی پر ہی معاملہ چھوڑ دیتا ہے۔

''وہ نیم وا کانپتے ہوئے دروازہ پر نگاہ جما کر روتا ہوا قدرے اونچی آواز میں بولا: ''جواب دو سرسوتی! میں کسی اور سے نہیں پوچھتا! صرف تم سے پوچھتا ہوں۔''۸۹؎

یہاں سرسوتی کے کردار کی اسطوری جہات اس طرح نمایاں نہیں ہو سکیں جس طرح بیدی کی کہانی ''لاجونتی'' میں، لیکن رام لعل کی ایک اور کہانی ''ایک اور اگنی پریکشا'' میں اسطوری عمل پوری کہانی پر محیط ہے اور کہانی کو گہری

رمزیت عطا کر رہا ہے۔ ''ایک اور اگنی پریکشا'' میں رام، سیتا اور راون کی اسطور کے تناظر میں کہانی بنی گئی ہے کہ کس طرح سیتا کو اپنی عصمت اور عفت کو ثابت کرنے کے لیے آگ کے امتحان سے گزرنا پڑا۔

> ''سیتا سوئمبر سبھا میں آنے سے پہلے ہی رام کو دل دے بیٹھی تھی۔
> جب رام طاقت آزمائی کے لیے شیو دھنش کی طرف بڑھ رہا تھا تو سیتا من ہی من میں پرارتھنا کر رہی تھی کہ اسے سارے دیوتاؤں کی شکتی حاصل ہو جائے۔
> سیتا نے۔۔رام کو جنک پوری میں گھومتے دیکھ کر اپنی ایک سکھی سے کہا تھا کہ وہ رام کے پاس جا کر اسے سوئمبر میں آنے کے لیے کہے۔
> بھاری شیو دھنش کو اٹھا کر چڑھانے کی طاقت لکشمن میں تھی لیکن وہ اپنے بڑے بھائی کے حق میں دست بردار ہو کر پیچھے ہٹ گیا تھا۔ رام اور سیتا کا وہ بن باس کے دوران ہوا تھا۔'' ۹۰

کہانی میں سیتا کی پوترتا بھی اسطور کے ذریعے ثابت ہوتی ہے۔ آگ جو پوتر کرتی ہے اور پوتر کو کچھ نہیں کہتی، مختلف تہذیبی منطقوں کی کہانیوں میں آگ کی صفت موجود ہے کہ وہ نیک بندوں پر سلامتی بن جاتی ہے۔

1947ء کے بعد اردو میں جدیدیت کے آغاز تک کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر، جوگندر پال کے علاوہ بھی کئی اور افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اردو کے افسانوی ادب میں بیش بہا اضافے کیے ہیں، مثلاً حیات اللہ انصاری، خواجہ احمد عباس، اپیندر ناتھ اشک، سہیل عظیم آبادی، غلام عباس، کلام حیدری، غیاث احمد گدی، احمد یوسف، اقبال مجید وغیرہ۔ ان افسانہ نگاروں نے مختلف سماجی وثقافتی موضوعات پر افسانے لکھے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے چند ایک افسانوں میں اساطیری عناصر کو برتا بھی ہے لیکن فرداً فرداً ان سب کا جائزہ لینا مقالے کی طوالت کے خوف کی وجہ سے مشکل ہے۔ راقم نے اس باب میں راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر، جوگندر پال، دیویندر ستیارتھی، بلونت سنگھ، خواجہ احمد عباس اور رام لعل کے افسانے میں اساطیری عناصر کے برتاؤ کا قدرے تفصیلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اس سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد اردو افسانہ میں اساطیریت کے برتاؤ کی کون کون سی شکلیں سامنے آئی ہیں اور ان کا معیار کیا ہے۔

☆☆☆

☆تجریدیت ابتدا سے 1960 تک☆

اردو ادب میں اگرچہ تجریدی افسانوں کی باقاعدہ شروعات 1960ء کے بعد ہی پاکستانی افسانہ نگاروں کی تردید میں ہوئی۔ بقول طارق چھتاری:

''جب پاکستان کے سیاسی حالات نے وہاں کے ادیبوں کو تجریدیت کا سہارا لینے پر مجبور کر دیا اور کہانی Abstraction کی حدود میں داخل ہوگئی تو ہندوستان کی اردو کہانی بھی ایک ہی زبان کی کہانی ہونے کی بناء پر اس کے اثر سے محفوظ نہ رہ سکی اور پھر تجریدیت کا ایک راوج سائکل پڑا۔'' ۹۱

آزادی کے بعد پاکستان میں جن حالات سے ادیبوں کو گذرنا پڑا تھا اس کے اثر نے انہیں تجریدی رجحان کو اپنی تخلیقات میں پیش کرنے کا موقع ملا۔ پاکستان ہی کے اثر سے بعد میں ہندوستانی افسانہ نگاروں نے بھی اس طرح کی تخلیقات میں حصہ لیا۔

لیکن اردو ادب کے جو اہم روایتی افسانہ نگار ہیں ان کے افسانوں میں اس سے پہلے ہی تجریدی عناصر دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ 1947ء سے پہلے کے افسانوں میں تجریدی رجحان کی جھلکیاں افسانوی مجموعہ ''انگارے'' میں ملتے ہیں۔ یہ مجموعہ روایتی افسانوں سے انحراف کی پہلی شکل ہے۔ اس میں جو افسانے ملتے ہیں ان میں آزاد تلازمہ خیال اور داخلی خود کلامی، شعور کی رو اور علامتی و تجریدی عناصر ملتے ہیں۔ مکمل طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس مجموعے میں روایت سے انحراف اور مغربی اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ دیوندر اسر لکھتے ہیں:

''علامتی افسانے جدیدیت کے ہم معنی نہیں اور نہ ہی یہ محض جدید دور کی دین ہیں۔ اس سے قبل احمد علی ''قید خانہ'' اور ''میرا کمرہ'' جیسے تاثیر انگیز علامتی تجریدی اور اشراتی انداز کے افسانے پیش کر چکے ہیں۔'' ۹۲

سعادت حسن منٹو اردو کے سب سے بڑے افسانہ نگار مانے جاتے ہیں۔ جو اردو ادب میں اپنی ایک شناخت رکھتے ہیں۔ منٹو کو اردو ادب میں نفسیاتی افسانہ نگار کا مقام حاصل ہے۔ ان کا افسانہ ''پھندنے'' جدید افسانوں کا نقش اول مانا جاتا ہے۔ اس میں غیر مربوط جملے اور مصوری کی تکنیک ملتی ہے۔ داخلی کیفیات کے بیان کے ساتھ ساتھ ہیئت کا تجربہ بھی اس میں ملتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو پھندنے'' کو تجریدی و علامتی افسانوں کی شروعات کہہ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ کا کہنا ہی کہ:

''منٹو نے ان کرداروں کو غیر مربوط انداز میں پیش کیا اور ان کی داخلی کیفیات کے بیان میں فلم اور مصوری کی تکنیک سے کام لیا۔ اس کی بہترین مثال ''پھندنے'' ہے۔ اس کہانی میں انہوں نے ہیئت اور Treatment دونوں سطحوں پر اس پرانی روایت کو توڑا جس میں غیر متوقع اور فوق الفطرت حقائق کے لیے کوئی گنجائش نہیں تھی اور جہاں کہانی بندھے ٹکے اصولوں کے تحت تکمیل کے مراحل طے کرتی تھی۔ تکنیک کے نقطۂ نظر سے یہ افسانہ تجریدی افسانوں کا نقش اولین ہے۔'' ۹۳

کرشن چندر اردو افسانے کی ایسی شخصیت ہیں جنہوں نے بہت زیادہ تعداد میں افسانے لکھے۔ نہ صرف مختصر افسانے بلکہ

ناول اور ڈرامے بھی لکھے لیکن یہ زیادہ شہرت افسانہ نگار کی حیثیت ہی سے رکھتے ہیں۔ کرشن چندر نے بھی اپنے بعض افسانوں میں تجریدی عناصر کو شعوری یا لاشعوری طور شامل کیا ہے۔ لیکن اس طرح کے افسانے انہوں نے 1947ء کے بعد ہی لکھے ہیں لہذا ان کا ذکر آنے والے باب میں یہ کیا گیا ہے۔

کرشن چندر نے اگر چہ ترقی پسند افسانوں کی ترقی میں اہم رول ادا کیا ہے لیکن ان کے پاس جدیدیت بھی کچھ کم نہیں ہے۔ ان کے کچھ افسانوں میں تجریدی عناصر بھی ملتے ہیں۔ مردہ سمندر، دوفرلانگ لمبی سڑک، غالیچہ اور زندگی کے موڑ پر ان میں تجریدیت دیکھنے کو ملتی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ انہوں نے جان بوجھ کر نہ سہی، بنا سوچے سمجھے اس رجحان کو اپنی تخلیقات میں جگہ دی ہو۔ عزیز فاطمہ لکھتی ہیں:

> ''جدید افسانہ نگاروں سے قبل بعض ترقی پسند افسانہ نگاروں نے بھی ایسے افسانے لکھے جو کہ علامت اور تجریدیت کی جانب مائل نظر آتے ہیں۔ مثلاً کرشن چندر کا ''دوفرلانگ لمبی سڑک'' جو بغیر پلاٹ کے ایک کامیاب افسانہ تھا۔''۹۴

اس بیان کی روشنی میں بھی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسندی کے دور میں بھی کرشن چندر کے افسانوں میں تجریدی عناصر ملتے ہیں۔ جمال آرا نظامی نے لکھا ہے:

> ''علامت اور تجرید کے درمیان ''عبوری'' دور کا افسانہ نہیں ملتا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایک تو علامتی اور تجریدی افسانہ اب تک نزاعی چلا آرہا ہے۔ اس کی شاید یہ بھی وجہ ہو کہ ابھی تک ایک بھی ایسا افسانہ نگار نہیں آیا جسے علامتی یا تجریدی افسانہ میں کرشن چندر، بیدی اور منٹو کا ہم پلہ قرار دیا جاسکے۔''۹۵

جمال آرا نظامی جنہوں نے اردو مختصر افسانے پر بہت اچھا کام کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اردو ادب میں کرشن چندر، بیدی اور منٹو جیسا تجرید نگار نہیں گذرا۔ اس بیان سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ کرشن چندر اور منٹو اچھے تجرید نگار تھے۔ انہوں نے بیدی کو بھی تجرید نگاری کے سلسلے میں جوڑ دیا ہے لیکن وہ بیدی کے کونسے افسانوں کے تعلق سے کہہ رہے ہیں واضح نہیں کیا ہے۔

☆☆☆☆

حوالاجات:

۱۔ بحوالہ اردو افسانہ۔ از ڈاکٹر اشفاق انجم، ص:۱۴۹

۲۔ نیا اردو افسانہ۔ انتخاب، تجزیہ اور مباحث۔ مرتّب گوپی چند نارنگ ص:۴۵

۳۔ شمیم حنفی؛ پریم چند کی حقیقت نگاری؛ مشمولہ اردو افسانے کی روایت، مرتبہ گوپی چند نارگ؛ ص:۲۰۲

۴۔ اردو افسانہ روایت اور مسایل؛ گوپی چند نارنگ؛ ص:۱۶۶

۵۔ خیالستان؛ سجاد حیدر یلدرم۔ ص:۱۰۔۳۰۹

۶۔ خیالستان؛ سجاد حیدر یلدرم۔ ص:۵۳

۷۔تنقید اور احتساب؛ وزیر آغا۔ص:۴۲

۸۔افسانہ حقیقت سے علامت تک؛سلیم اختر؛ص:۹۹

۹۔تنقیدی اشارے؛ آل احمد سرور،ص:۳۲

۱۰۔اردو افسانہ پر مغربی افسانے کا اثر؛ممتاز شیرین؛مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل۔ص ۹۷

۱۱۔اردو افسانہ پر مغربی افسانے کا اثر؛ممتاز شیرین؛مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل۔ص ۹۷

۱۲۔مضامین پریم چند مرتبہ عتیق احمد صدیقی،ص:۲۷۲

۱۳۔خیالستان،سجاد حیدر یلدرم،ص:۱۷

۱۴۔خیالستان،سجاد حیدر یلدرم،ص:۱۷

۱۵۔خیالستان،سجاد حیدر یلدرم،ص:۱۵۱

۱۶۔دنیا کا سب سے انمول رتن،حب وطن وسیر درویش کی از پریم چند،ص:۱۴

۱۷۔افسانہ جوش از سلطان حیدر یلدرم،ص:۱۳۱

۱۸۔افسانہ جوش،سلطان حیدر یلدرم،ص:۲۰۰

۱۹۔اردو افسانے میں رومانوی رجحانات،ڈاکٹر محمد عالم خان،ص:۲۳۸

۲۰۔فسانہ جوش،سلطان حیدر یلدرم،ص:۲۰۰

۲۱۔فسانہ جوش،سلطان حیدر جوش،ص:۲۰۳

۲۲۔فسانہ جوش،سلطان حیدر جوش،ص:۲۴

۲۳۔نگارستان،نیاز فتح پوری،ص:۲۲

۲۴۔نگارستان،نیاز فتح پوری،ص:۲۲-۲۳

۲۵۔جنت کی بشارت،سجاد ظہیر،ص:۱۴۵ انگارے

۲۶۔جنت کی بشارت،انگارے،سجاد ظہیر،ص:۴۸

۲۷۔مشمولہ:اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک؛خلیل الرحمٰن اعظمی۔ص:۳۱۸

۲۸۔اردو افسانہ پر مغربی افسانے کا اثر؛ممتاز شیریں۔بحولہ:اردو افسانہ روایت اور مسائل؛ص:۴۵

۲۹۔دیباچہ،میگھ ملہار؛ممتاز شیریں،ص:۳۱

۳۰۔صمد شاہین دیباچہ،میگھ ملہار؛ممتاز شیریں،ص ۳۱۴

۳۱۔نیا افسانہ؛وقار عظیم۔ص:۲۲۰

۳۲۔افسانوی تجربہ اور اظہار کے مسائل؛رجندر سنگھ بیدی؛مشمولہ؛اظہار بمبئی،شمارہ۴،ص:۱۵۳

۳۳۔بیدی کے فن کی استعاراتی جڑیں؛گوپی چند نارنگ،اردو افسانہ روایت اور مسائل؛ص:۴۲۲

۳۴۔آ کری کوشش؛حیات اللہ انصاری،ص:۴۳

۳۵۔سخن گسترانہ بات؛ڈاکٹر وحید اختر،مطبوعہ الفاظ علی گڑھ افسانہ نمبر؛شمارہ۔ا؛جنوری تا اپریل ۱۹۸۱ء،ص:۲۴

۳۶۔افسانہ حقیقت سے علامت تک؛ڈاکٹر سلیم اختر،ص:۱۲۷

۳۷۔منٹو کا فن۔حیات وموت کی آویزش؛وارث علوی،بحوالہ:اردو افسانہ روایت اور مسائل۔ص:۲۲۷

۳۸۔منٹو کا فن ۔حیات وموت کی آویزش؛وارث علوی،بحوالہ:اردو افسانہ روایت اور مسائل ۔ص:۲۲۷
۳۹۔زندگی کے موڑ پر،کرشن چندر،ص:۸۸
۴۰۔زندگی کے موڑ پر،کرشن چندر،ص:۱۰۴
۴۱۔اردو مختصر افسانہ،فنی وتکنیکی مطالعہ،نگہت ریحانہ خان،ص:۱۰۲
۴۲۔تین غنڈے،کرشن چندر،ص:۵۴
۴۳۔پرانے خدا،کرشن چندر،ص:۲۸
۴۴۔پرانے خدا،کرشن چندر،ص:۲۹
۴۵۔ہوا بیٹے،کرشن چندر،ص:۵
۴۶۔ہوا کے بیٹے،کرشن چندر،ص:۱۶
۴۷۔راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے،ص:۹۵
۴۸۔فکشن کی شعریاتشکیل وتنقید،گوپی چند نارنگ،ص:۹۴
۴۹۔فکشن شعریات تشکیل وتنقید،پروفیسر گوپی چند نارنگ،ص:۹۵-۹۶
۵۰۔اردو افسانے کے افق،مہدی جعفر،ص:۸۹
۵۱۔بیدی نامہ،مرتبہ شمس الحق عثمانی،ص:۸۴
۵۲۔فکشن شعریات تشکیل وتنقید،پروفیسر گوپی چند نارنگ،ص:۹۸
۵۳۔کالی شلوار،سعادت حسن منٹو،ص:۸
۵۴۔سفید جھوٹ،منٹو،ص:۲
۵۵۔انسان اور آدمی:محمد حسن عسکری؛ص:۱۵۵
۵۶۔اردو کے چند انوکھے افسانے؛وزیر آغا،مطبوعہ۔ ماہنامہ؛ آہنگ،شمارہ۔۵۲ص:۷
۵۷۔بیدی کے فن کی اساطیری اور استعاراتی جڑیں؛گوپی چند نارنگ۔اردو افسانہ روایت اور مسایل؛ص:۴۱۸
۵۸۔منٹو کا فن؛حیات وموت کی آویزش بحوالہ اردو افسانہ روایت اور مسایل،ص:۲۴۱
۵۹۔شعور؛انور سجاد؛شمارہ۴،اپریل ۱۹۸۰ء ص:۱۰
۶۰۔لسانی تشکیلات؛افتخار جالب(اقتباس''پھندنے''مشمولہ معیار دہلی،مارچ ۱۹۷۷، ص:۱۳
۶۱۔لسانی تشکیلات؛افتخار جالب(اقتباس''پھندنے''مشمولہ معیار دہلی،مارچ ۱۹۷۷، ص:۱۵۔۱۴
۶۲۔منٹو کا فن۔حیات وموت کی آویزش،مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل؛ص:۲۴۲
۶۳۔بیدی کے فن کی اساطیری اور استعاراتی جڑیں؛گوپی چند نارنگ۔اردو افسانہ روایت اور مسایل؛ص:۴۱۸
۶۴۔بھولا سے ببل تک؛باقر مہدی۔مشمولہ:اردو افسانہ روایت اور مسائل۔ص:۴۰۳
۶۵۔بیدی کے فن کی اساطیری اور استعاراتی جڑیں؛گوپی چند نارنگ۔اردو افسانہ روایت اور مسایل؛ص:۴۱۸
۶۶۔تنقیدی اشارے؛آل احمد سرور۔ص:۴۴
۶۷۔بحوالہ؛افسانے سے علامت تک،ڈاکٹر سلیم اختر۔ص:۱۸۶
۶۸۔افسانہ نگار ندیم؛پروفیسر قمر رئیس،مطبوعہ؛ماہنامہ کتاب لکھنو شمار ستمبر،۱۹۷۲ء

۶۹۔آدھے گھنٹے کا خدا، کرشن چندر، ص:۹
۷۰۔بیدی نمبر جریدہ، ص:۴۰۱-۴۰۰
۷۱۔بیدی نمبر جریدہ، ص:۵۱۳
۷۲۔روشنی کی رفتار، قرۃ العین حیدر، ص:۲۲۳
۷۳۔ڈالن والا، قرۃ العین حیدر، ص؛ ۲۵۸
۷۴۔سیتا ہرن، قرۃ العین حیدر، ص:۲۱۹
۷۵۔علامتوں کا زوال، انتظار حسین، ص:۱۸
۷۶۔روشنی کی رفتار، قرۃ العین حیدر، ص:۱۲۱
۷۷۔روشنی کی رفتار، قرۃ العین حیدر، ص:۱۵۵
۷۸۔روشنی کی رفتار، قرۃ العین حیدر، ص:۲۴۵
۷۹۔اردو افسانے کا فنی وتکنیکی مطالعہ، ڈاکٹر نگہت ریحانہ، ص:۲۴۴
۸۰۔کھلا، جوگندر پال، ص:۹
۸۱۔کھلا، جوگندر پال، ص:۱۷
۸۲۔کھلا، جوگندر پال، ص:۲۱۰
۸۳۔اردو افسانے کا فنی وتکنیکی مطالعہ، ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان، ص:۲۴۲
۸۴۔جوگندر پال کے شاہکار افسانے، ص:۲۴۸
۸۵۔نئے دیوتا، دیویندر ستیارتھی، ص:۳۴-۳۵
۸۶۔نئے دیوتا، دیویندر ستیارتھی، ص:۱۱۳
۸۷۔پہلا پتھر، بلونت سنگھ، ص:۳۵۳
۸۸۔دریافت، خواجہ احمد عباس، ص:۳۷
۸۹۔رام لعل کے مختصر افسانے، ص:۳۷
۹۰۔ایک اوراگنی پریکشا، تخلیق، لاہور، شمارہ ۵، ص:۳۸
۹۱۔جدید افسانہ۔اردو ہندی، طارق چھتاری۔ص:۲۵۸
۹۲۔اردو افسانہ، روایت اور مسائل۔گوپی چند نارنگ؛ص:۶۰۸
۹۳۔اردو مختصر افسانہ؛فنی وتکنیکی مطالعہ۔نگہت ریحانہ؛ص:۱۷۳
۹۴۔اردو افسانہ سماجی وثقافتی پس منظر؛عزیز فاطمہ۔ص:۲۳۴
۹۵۔اردو میں افسانوی ادب، جمال آرا نظامی۔ص:۴۹

1960 سے 1980 تک

علامتیت

اردو میں علامتی افسانے کا باقاعدہ آغاز 1960ء کے بعد ہی ہوا، اسی دور میں افسانہ نگاروں نے علامتی رجحان کو متعارف کیا اور اسے ایک حاوی رجحان کی حیثیت سے پیش کیا۔ اس دور کے بیشتر افسانہ نگاروں نے تقلید کے راستے سے بغاوت کر کے تکنیک اور عکاسی کرنے پر توجہ دی۔ اپنی داخلی دنیا اور غیر مرئی کیفیات کا احاطہ کرنے کے لیے بیانیہ کے بجائے علامتوں، اساطیروں اور تجریدی اندازِ اظہار کا سہارا لے کر اپنے قلم کی ساحری سے مسحور کرنا چاہا۔ انہوں نے جدیدیت کے فلسفے کے ذریعہ فرد کی اہمیت کا جائزہ لیا اور لایعنی باتوں سے ہٹ کر انسان کی بے کسی اور بے بسی کی عکاسی کی۔ ان افسانہ نگاروں میں موضوع کی مناسبت سے چند ہی کا ذکر کرنا مناسب سمجھتا ہوں، جو حسب ذیل ہیں:

تقسیم ہند کے بعد بہت سے نامور افسانہ نگار ہندوستان سے پاکستان جا کر بس گئے۔ ان اہم افسانہ نگاروں میں ایک معتبر نام انتظار حسین کا ہے۔ ان کے افسانوں کے موضوعات خواہ کوئی بھی ہوں وقعۂ کربلا، غدر 1857، 1947 اور تقسیم ملک کے فسادات، ہجرت کا غم، اسلامی کلچر وغیرہ، لیکن وہ ان سارے موضوعات کو علامتی رنگ میں پیش کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ انتظار حسین کا ماضی سے گہرا رشتہ ہے۔ انہیں اپنی مٹی سے بچھڑ جانے کا بڑا افسوس تھا۔ یہ غم ان کی رگ رگ میں ایسا سمایا ہوا تھا کہ ہر افسانہ ان کا گویا یہی فریاد کرتا ہے کہ وہ زمین، وہ تہذیب، وہ کلچر، وہ تعلوقات، مکانات اور وہ فرد کی ایک شناخت، یہ چیزیں شاید کبھی لوٹ کر نہیں آئیں گی۔ وہ اسیر ہیں اس مٹی اور خوشبو کے جو مسلمانوں کی ترقی اور بقا کی ضامن تھی اسی لیے وہ اپنے افسانوں میں علامتی، اساطیری اور داستانی فضا قائم کرتے ہیں۔ علامت، اساطیر اور تمثیل یہ سب مل کر ہی ان کے تخیل کی اڑان کو پرواز دیتے ہیں۔

انتظار حسین کا علامتی اسلوب، مکالماتی بنت اور معاشرے کی فضا بندی ایسی انفرادیت لیے ہوئے ہیں کہ انہیں نہ کسی کا پیروکار کہا جا سکتا ہے اور نہ کسی سے متاثر۔ افسانہ زرد کتا ہو یا آخری آدمی، کایا کلپ ہو یا کشتی، ہر ایک میں ان کا انفرادی لب ولہجہ اپنے مخصوص داستانی، حکایاتی اور تمثیلی اسلوب بیان میں گھل مل کر ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ ان کی کہانی کا اچھوتا پن اور نئی جہت کا ایک انوکھا موڑ 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' کا متن پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے۔ ان کہانیوں میں انسان کی اخلاقی اور روحانی کشمکش کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ قاری کی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے اور حقیقت کی پرتیں بھی کھلتی جاتی ہیں۔ 'آخری آدمی' ان انسانوں کے بندر بن جانے کی کہانی ہے جو سبت کے دن مچھلیاں پکڑتے ہیں اور اپنے حرص وہوس کے جذبے کی تسکین کرتے ہیں۔ جبکہ اس دن انہیں مچھلیاں پکڑنے سے منع کیا گیا تھا۔ انسان لالچ، مکر، خوف اور غصے کے منفی جذبات سے خود کو بچانے کی شدید جدوجہد کرتا ہے۔ انسان اور اس کی جبلی قوتوں کا یہ تصادم کہانی میں ایک قسم کا تناؤ پیدا کر دیتا ہے:

''...اور اسے بنت الاخضر کی یاد آئی کہ فرعون کے رتھ کی دودھیا گھوڑیوں میں سے ایک گھوڑی کی مانند تھی اور اس کے بڑے گھر کے در سرو کے اور کڑیاں صنوبر کی تھیں۔ اس یاد کے ساتھ الیاسف کو بیتے دن یاد آئے کہ وہ سرو کے دروں اور صنوبر کی کڑیوں والے مکان میں عقب سے گیا تھا اور چھپر کھٹ پر اسے ٹٹولا جس کے لیے اس کا جی چاہتا تھا.... اور الیاسف نے بنت الاخضر کا یاد کیا اور ہرن کے بچوں اور گندم کی ڈھیری اور صندل کی گول پیالے کے تصور میں سرو کے دروں اور صنوبر کی کڑیوں والے گھر تک گیا۔''[1]

کہانی میں بھرپور مزہ 'ہرن کے بچوں'، 'گندم کے ڈھیری'، اور 'صندل کے گول پیالے' سے لیا جاسکتا ہے۔ پوری کہانی میں ایک نفسی کشمکش کا تصور ابھرتا ہے۔ الیاسف کے سمندر سے فاصلے پر گڑھا کھودنے اور نالی کے ذریعہ اسے سمندر سے ملانے اور سبت کے دن سطح آب پر آنے والی مچھلیوں کو چالا کی سے گڑھے میں گرا کر پکڑنے کا ذکر ہوتا ہے، جس مذموم حرکت کے لیے الیاسف نے اپنی قوم کے لوگوں کو حیوانی سطح پر بدلتے دیکھا تھا۔ لیکن اب وہ خود بھی اسی شکل کا ہوئے جارہا تھا، یعنی الیاسف بھی بندر کی حیوانی سطح پر پہنچ جاتا ہے۔ یہ ساری باتیں مل کر انسانی سرشت میں داخل اس کی جبلتوں کو عیاں کرتی ہیں۔ اسی قسم کی جبلی قوتوں کی کشمکش ان کے اور ایک معرکتہ الآرا افسانہ 'زرد کتا' میں بھی مضمر ہے۔ کہانی کی ابتدا میں لومڑی کے بچے جیسی چیز کو منہ سے نکلتا دکھا کر انتظار حسین نے اسے انسانی نفس کی علامت مانا ہے۔ افسانے میں یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ جب کسی فرد یا معاشرے میں نفس کا عمل دخل حد اعتدال سے بڑھ جاتا ہے تو فرد یا پورا معاشرہ شدید روحانی اور اخلاقی بحران سے نبرد آزما ہوتا ہے۔ زرد کتّا میں کہانی کی تکنیک میں مکالموں اور حکایتوں کو بڑے سلیقہ سے ایک دوسرے میں تانے بانے کی طرح بنا ہے:

''یا شیخ زرد کتّا کیا ہے؟ فرمایا:
زرد کتا تیرا نفس ہے: میں نے پوچھا: نفس کیا ہے؟ فرمایا:
نفس طمع دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا: یا شیخ طمع دنیا کیا ہے؟ فرمایا:
طمع دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا: یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا:
پستی علم کا فقدان ہے۔ میں ملتجی ہوا: یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا: دانشمندوں کی بہتات۔''[2]

زرد کتّا کے یہ مکالمے تحیر اور استعجاب کی دنیا سے وشناس کراتے ہیں۔ مرکزی کردار اپنے نفس کے ساتھ کشمکش جاری رکھتا ہے اور آخر کار خدا سے پناہ مانگتا ہے۔ یہ زرد کتّا پوری انسانی زندگی کے لیے ایک چیلنج بن گیا ہے۔ زرد کتّا علامت ہے انسان کی اس روحانی گراوٹ کی جو ہوس پرستی اور طمع دنیا سے پیدا ہوتی ہے۔ انتظار حسین کی تحریروں کا کمال یہ ہے کہ وہ ان یادوں، روایتوں اور خوابوں کو واپس لانے کی سعی کرتے ہیں جو اس زمانے کی چکا چوند میں کہیں کھو گئے ہیں۔ عہد حاضر کی ترقیوں نے انسانی جبلت کو کس طرح بدل دیا ہے کہ وہ کبھی بندر بنا جاتا ہے، کبھی کتا، کبھی بکرا اور کبھی مکھی۔ یہ حیوانی صفات کی حامل علامتیں معنوی ربط سے ظاہر کرتی ہیں کہ انسان کا روحانی زوال کس حد تک ہوسکتا ہے۔ خوف اور

دہشت کی اس آندھی میں انسانی شخصیت اس طرح دھندلا گئی ہے کہ اس کی تشخیص انسانی صفات سے کریں یا حیوانی شکل وصورت سے، یہ انتہائی مشکل کام ہے۔

انتظار حسین مکالموں، واقعات، مذہبی عقائد اور ملفوظات کو متن میں اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ قاری کے تصور کا مرکز بن جاتے ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے سانچے خود بخود متعین کیے ہیں۔ ماضی، حال اور مستقبل کے ثقافتی تناظر کو ایک خاص توازن اور شعوری احساس کے ساتھ پیش کیا ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں علامتوں کو ان ستم ظریفیوں سے باہم کر دیا ہے جو روز ازل سے انسان کی قسمت بن گئی ہیں۔ ایک عجیب سا کرب ذہن کو جکڑ لیتا ہے جب اقدار کی شکست، انسان کے وجود کی تحقیر و تذلیل، جنگ و جدل اور موت کے جیسے رونما ہونے والے اٹل واقعات جو اس کائنات و حیات میں ستم ظریفی کا ہی رول ادا کر رہے ہیں، علامتوں اور تمثیلوں کی شکل میں نمو پذیر ہوئے ہیں۔ موضوعات کی تبدیلی کے بعد ساتھ ساتھ پیرایۂ بیان اور اسلوب بھی بدلا تھا۔ انتظار حسین نے حکایات، ملفوظات، اساطیر اور مذہبی روایات کی مدد سے تمثیلی انداز بھی اختیار کیا، مثلاً ان کے افسانے 'شہر افسوس' کا یہ اقتباس:

> ''اور آسمان آسمان تلے ہر چیز باطل ہے۔
> میں نے تامل کیا اور کیا یہ سوچنے کی بات ہے۔
> سوچ بھی باطل ہے۔
> بزرگ سوچ ہی تو انسانیت کی اصل متاع ہے۔
> وہ دوٹوک بولا ''انسانیت بھی باطل ہے''۔
> پھر حق کیا ہے؟ میں نے زچ ہو کر پوچھا۔
> حق وہ کیا چیز ہوتی ہے؟
> ''حق'' میں نے پورے زور اور اعتماد کے ساتھ کہا۔
> اور اس نے سادگی سے کہا کہ جسے حق کہتے ہیں وہ بھی باطل ہے۔''[۳]

اس افسانے میں ہجرت کے کرب کو ایک المیہ میں بدل دیا ہے۔ یہ کہانی اس اجتماعی المیہ کی داستان بیان کر رہی ہے جس کو ہندوستان اور پاکستان دونوں نے سہا ہے۔ انتظار حسین کے افسانوں میں ہجرت کے کے کرب کے نیچے بے بسی، بے سروسامانی، بے کسی و مظلومی، ماضی کی یادیں اور یاسیت کا عجیب سا دل بٹھا دینے والا انداز ملتا ہے۔ ان کے کرداروں کے حالات بھی قریب قریب ایک جیسے ہیں۔ وہ ایک ایسے سفر میں جہاں منزل نہیں۔ گویا ہجرت کا ایک لازمی پہلو بے مقصد سفر بھی ہے۔ ان کے کرداروں کا سفر ختم نہیں ہوتا۔ وہ ان کی ذات کا سفر ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''پرانی کہانیوں اور داستانوں میں کیا۔ ہمارے یہاں اور کیا دوسروں کے یہاں سارا قصہ سفر ہی سے چلتا ہے۔ پرانے زمانے میں سفر انسانی زندگی کا بہت اہم معرکہ تھا۔ خطروں کی پوٹ اور تجربوں کی کنجی۔ سفر وسیلہ ظفر بھی رہا ہے اور بربادی کا بہانہ بھی اور وسائل سفر کی تبدیلی کے ساتھ قوموں کی حالت اور تہذیبوں کی صورت بدلی ہے....''[۴]

کہانی بار بار یہ احساس جگاتی ہے کہ جولوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں ،انہیں دوسری زمین مشکل سے قبول کرتی ہے۔علامتی انداز کے ذریعے یہ بار بار دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہرزمین ظلم وجبر سے گھری ہوئی ہے اور جواپنی جڑوں سے اکھڑ جاتے ہیں ان کو پھر کہیں بھی امان نہیں ملتی۔

انوارسجاد بھی 1960ء کے بعد علامتی افسانہ لکھنے والوں میں ایک اہم نام ہے۔ان کے کئی افسانوی مجموعے جیسے'چوراہا'،'استعارے'،'آج' منظر عام پر آچکے ہیں۔انورسجاد نے علامتوں اوراستعاروں کے پیرائے میں دبے کچلے انسانوں کی داستان لکھی ہے۔انورسجاد کے یہاں ایک نئے اسلوب اورافسانے کے نئے انداز کی تعمیر ہوئی ہے۔انور سجاد کےافسانوں کا اہم موضوع جبر کے خلاف احتجاج ہے۔علامتیت ،تجریدیت اوراساطیریت کا وہ پوراپورالحاظ رکھتے ہیں۔خام تجربہ کارافسانہ نگاروں کی طرح ان کے یہاں غیرپختگی نہیں ملتی۔پروفیسرمحمد حسن نے لکھا ہے:

> ''''کونپل''،''گائے'' والے انور سجاد بھر پور احتجاج کی آواز کے ساتھ آئے اور علامتوں کا درو بست'استعارے' کی اکثر کہانیوں میں ایسی خوبی اورانوکھے پن سے ابھرا کہ افسانہ انقلابی رزمیہ بن گیا۔ ان کی کہانیوں میں دبے کچلے انسان اپنی کھوئی ہوئی آواز پاتے ہیں....انورسجاد نے بہرحال اردوافسانے کو علامتی تہہ داری کا فن دیااورابھی تک اس کوچے میں اس کے نقوش قدم سب سے آگے ہیں۔''[۵]

تہداری کےفن سے گزرتے ہوئے انورسجاد تیسری دنیا کے فرد کواس کے اجتماعی تجربات کے حوالے سے سمجھنا چاہتے ہیں۔وہ انفرادی معاملات کواجتماعی تجربات کے توسط سے بیان کرتے ہیں۔ان کے کردار پیہم جدوجہداورتصادم میں آزادی کی شبیہ دیکھتے ہیں۔بعض دفعہ روایتی مفروضوں والا نقادانورسجاد کے افسانوں کے ابہام اور دھندلی فضا کے باعث ان میں ترسیل کا جبر دیکھتا ہے۔وہ اس بات سے انکارکرتا ہے کہ جس افسانہ نگار کےافسانوں کے کرداراور پلاٹ اتنے حجاب میں ہوں،ان میں روزمرہ کی انسانی زندگی کی کوئی گفت وشنید بھی ہوسکتی ہے۔وہ شاید یہ سوچتے ہیں کہ افسانہ نگار کے نقطۂ نظراورمقصود کا پتہ لگانا مشکل ہے کیوں کہ وہاں علامتوں کا ایک جال ہے جس میں قاری کا ذہن اُلجھ کررہ جاتا ہے۔وہ شاید اس حقیقت سے چشم پوشی کرتے ہیں کہ انورسجاد مصوربھی ہیں اور وہ اپنے افسانوں میں اوران کے مناظر میں رنگوں کا حسین امتزاج پیش کرتے ہیں۔اس طرح موضوع کے تنوع کے ساتھ اسلوب کا تنوع بھی ان کے افسانوں کا امتیاز بن جاتا ہے،اسی لیے تجریدیت جومصوری کا ایک حصہ ہے ان کی کہانیوں میں جابجا نظر آتی ہے۔ ''چوراہا'' کے کئی افسانوں میں تجریدی عناصرت پائے جاتے ہیں۔ان کے تجریدی افسانوں کے متعلق انیس ناگی نے لکھا ہے:

> ''وہ انسانوں،اشیاءاورمناظر کے منطقیت کواپنے جذباتی تجربے کے زیراثر نئے طریقے سے مرتب کرتا ہےاوراس کے پس منظرکوان سے غیرمنقطع کردیتا ہے۔وہ استعاروں میں سوچتا ہےاستعاروں اورحوالوں کے ذریعہ اظہارکرتا ہے جس کی وجہ سےان کہانیوں میں تجرید کا عنصر کافی نمایاں ہے۔''[۶]

انورسجاد کےفن میں جزاورکل کا آپسی تال میل دیکھنے کوملتا ہے ہےیعنی افسانے کے اجزاءآسانی سے سمجھے جاسکتے ہیں۔

وہ یونانی اساطیر کو سامنے رکھ کر کردار، واقعہ، مکالمہ اور منظر کو شامل کرتے ہیں۔ اپنے ایک افسانہ ''بچھو غار نقش'' میں ان کے افسانوں کی اس قسم کی کرافٹ کو آسانی سے دیکھا جاسکتا ہے۔ اقتباس ملاحظ فرمایئے:

> ''فضا میں اُلجھتی، بچھڑتی شہر کی آوازیں، چھت پر روشنی کے فریم میں آتے الجھتے بچھڑتے لوگ، کھڑکی کی دہلیز پر اوندھا پڑا ڈبہ، میز پر سفید کاغذ، میز کے پچھلے دائیں پیر سے ایک فٹ کے فاصلے پر آٹھ انچ لمبی سرنگ جس کی سطح فرش پر چلتی ہوا کے دباؤ بڑھنے سے لرزتی ہے۔ یہ سب کے سب ایک دوسرے سے ننھی نظر کی اکائی میں گندے ہیں، جس پر موجود آنکھ کا پردہ ہے۔''[۲]

یہاں پر 'اوندھے پڑے ڈبہ' اور 'سفید کاغذ' کی علامت سے انسانی زندگی کے خالی کینوس کی عکاسی ہوتی ہے۔ یہ فکر اور جذبے کے ٹکراؤ یا اس کے ردّعمل کی بھی ایک تصویر ہے۔ یہ سب کچھ واضح کر رہی ہیں کہ قدم قدم پر زہر آلود ماحول ہمارا پیچھا کر رہا ہے۔ مخالف سمت سے قطرہ قطرہ زہر کا احساس ایک گھٹن، ایک خوف بھی ظاہر کر رہا ہے۔ اس سے یہ بھی نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ فنکار اپنے فن کی تخلیق سادے کاغذ پر حواس خمسہ کے پانچ بچھوؤں کے زہریلے نقش کے ذریعہ کرتا ہے جو مٹیالے پانی سے آلودہ ہے۔

انور سجاد نے اپنے منفرد و علامتی اسلوب کے ذریعے فرد کے مسائل اور اس کی ذہنی اور جذباتی کیفیات کو پیش کیا ہے۔ اکثر ان کی علامتیں غیر واضح اور مبہم ہوتی ہیں لیکن ''کونپل'' میں اظہار کا اچھا طریقہ استعمال کیا گیا ہے۔ اس کا موضوع برسر اقتدار طبقہ کا ظلم و جبر ہے، جس کا شکار عام بے گناہ انسان ہوتے ہیں۔ 'کونپل' کا مرکزی کردار بیک وقت کسان، مزدور، کلرک اور شاعر ہے۔ اس کا جرم اس کا یہ خیال ہے کہ 'آواز کی آرزو میں وہ خواہش، خیال، لفظ جنہیں اس نے اپنے سمیت اپنے وجود میں سمیٹ لیا تھا، اس کی نجات کا دن آ گیا ہے اور وہ ہجوم کے ساتھ مل کر اس حقیقت کا اعلان کر رہا تھا کہ 'ہم انسان ہیں جانور نہیں'۔ اس جرم کی پاداش میں اسے دردناک اذیتیں دی جاتی ہیں۔ تاثر میں اضافہ کرنے کے لیے اس کے متوازی ایک دوسرا منظر پیش نظر ہوتا ہے۔ ایک طرف دیوار میں ٹنگی ہوئی فریم پر چھپکلی پتنگے کو نگل لینے کے لیے بڑھتی ہے اور تصویر گرا دینا چاہتی ہے، دوسری طرف موسم کے تبدیل ہونے کا عمل جاری ہے اور طوفان کی آمد کے آثار میں تیسری تصویر منظوم کے چھوٹے بیٹے کی ہے، جس کا بویا ہوا بیج دھرتی کا سینہ چیر کے نکل آیا ہے۔ اس نئی ننھی کونپل کو موسم کی آفتوں سے بچانے کے لیے بچہ لحاف کی اوٹ کر لیتا ہے۔ اسے یقین ہے کہ یہ پودا ایک دن درخت بنے گا اور اس کی شاخوں سے مونہنے مہکتے سرخ سرخ پھول فانوسوں کی صورت جھولیں گے۔ کونپل کا ایک اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> ''اب صرف ایک دھاگا رہ گیا ہے جس کے سہارے پورٹریٹ کیل پر ٹنگی ہے۔ چھپکلی اپنا دایاں پاؤں اٹھائے ماتھے کے تغمے، سنہری پتنگے پر اب جھپٹنا چاہتی ہے۔ وہ فرش پر لیٹا اپنے جسم کے تشنج پر قابو پا کر حواس مجتمع کرتا ہے....تیز بارش میں کارپوریشن لیمپ پوسٹ کی روشنی سے بنے اندھے شیشے کے پار دیکھتے ہوئے بچے کو یکدم ترکیب سوجھی ہے۔ وہ دروازے سے ہٹ کر جلدی سے مڑتا ہے....اپنی چارپائی کے

پاس آ کر جلدی سے جوتا پہنتا ہے۔ اپنی پوری قوت سے اپنے بستر کا لحاف اٹھا کر اوڑھتا ہے۔ پلٹ کر تیز تیز قدم اٹھا کر کمرے سے باہر نکل جاتا ہے اور ننھی منی کونپل کو اپنے دامن میں لیتا ہے جو منوں مٹی کو اپنی تیز کٹار سی نوک سے چیر کر ابھری ہے اور درخت بننے پر جس کی شاخوں سے موہنے مہکتے سرخ سرخ پھول فانوسوں کی صورت جھولیں گے۔'' ۸

اس افسانہ کا موضوع برسر اقتدار طبقہ کا ظلم اور جبر ہے جس کا ہمیشہ کی طرح بے گناہ اور عام انسانوں کو شکار بننا پڑتا ہے۔ یہ ظلم انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی ہوتا ہے۔ کونپل کے بے نام کردار عہد حاضر کے سیاسی، سماجی تاناشاہ ہیں جو نہ صرف اس ملک میں بلکہ دنیا کے بیشتر ممالک میں پھیلے ہوئے ہیں۔ کونپل کا پھوٹنا اور منوں مٹی کو اپنی تیز کٹار سی نوک سے چیر کر ابھرنا اس بات کی علامت ہے کہ انسانی جبریت پر فطرت کی جبریت کیسے حاوی ہوتی ہے۔ یہ اس بات کی نشانی بھی ہے کہ جب ظلم اور جبر اپنی انتہا کو پہنچ جاتے ہیں تب ایسے ہی عناصر اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں جن سے مستقبل کا تحفظ ہوتا ہے۔ یہ افسانہ اس حقیقت کا اعتراف کراتا ہے کہ تخریب کے طوفان کتنے بھی تیز ہوں، تعمیر کی کلیاں اس میں بھی کھلا کرتی ہیں۔

خالدہ اصغر یا خالدہ حسین جدید اردو افسانے کا ایک اہم نام ہے۔ ان کا شمار انور سجاد، بلراج مین را، انور خان اور سریندر پرکاش وغیرہ کے ساتھ ہوتا ہے کیونکہ ان کا اسلوب علامتی اور تجریدی صناعی سے مزین ہے۔

خالدہ حسین کا پہلا افسانہ ''دل دریا'' تھا جو ادب لطیف میں شائع ہوا تھا۔ اب تک ان کے تین افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں ''پہچان''، ''دروازہ'' اور ''مصروف عورت''۔ ان کے افسانے زندگی کی داخلی اور مبہم تصویریں پیش کرتے ہیں لیکن وہ ابہام کو زبردست افسانے میں داخل نہیں کرتیں۔ زندگی کو جیسا دیکھتی ہیں پیش کر دیتی ہیں۔ خالدہ حسین اپنے موضوعات عام زندگی سے چنتی ہیں۔ روزمرہ زندگی سے پیچیدہ سے پیچیدہ تر سچائیاں اور مسائل سر اٹھاتے ہیں، وہ انہیں سے اپنے افسانے کا تانا بانا بنتی ہیں۔ ان کے سامنے قاری کے بجائے وہ خیالات ہوتے ہیں جو ان کے ذہن میں شدت کے ساتھ اٹھتے نہیں، اس لیے وہ داخلیت کے باوجود سماجی مسائل کا بڑا دھیان رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اندازِ بیان کی سفا کی قاری کے دل میں تیر کی طرح پیوست ہو جاتی ہے۔ خالدہ حسین تجربہ کو سب سے زیادہ اہم مانتی ہے۔ ان کی زبان اس لیے تجربے سے گذری شستہ نظر آتی ہیں۔ ان کے لیے بچپن تخلیق کا اصل سرچشمہ ہے۔ ان کے افسانوں کے تناظر میں ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اساطیری علامتیت کو باہر کی چیز نہیں سمجھتیں، یہ ساری چیزیں زمانۂ قدیم سے صوفیانہ ادب میں موجود ہیں، وہ مانتی ہیں کہ علامت اور تجرید کا استعمال ہونا چاہیے لیکن صاف ستھرے اندازِ میں اس طرح کہ کہانی کی صورت مسخ نہ ہونے پائے۔ وہ اندازِ بیان میں رمزیت کی بھی حمایت کرتی ہیں۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان ان کے ایک افسانہ ''سواری'' کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

''''سواری'' میں گہری رمزیت پائی جاتی ہے۔ یہاں انہوں نے سوکھے دریائے راوی کی

> دلدل، ڈوبتے سورج کی غیر معمولی گہرے لہو رنگ سرخ، ناخوشگوار تیز قسم کا درد اور دہشت بھری مہک سیاہ پوش عجیب وغریب سواری کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے جس میں گہری رمزیت پوشیدہ ہے۔ یہ کسی قیامت کے آثار ہی تھے جنہوں نے سارے شہر میں تباہی مچادی اوران سے پہلے تین پراسرار شخصیتوں کا ورود ہوا جنہیں صرف کہانی کے مرکزی کردار میں دیکھا تھا۔ انہوں نے سب سے پہلے اس کی توجہ اس کی سرخی کی طرف دلائی تھی جو آسمان پر لہو کی چادر کی طرح تنی ہوئی تھی ورنہ وہ تو روز ہی ڈوبتے سورج کو دیکھتا تھا یا شاید نہیں دیکھتا تھا۔''[9]

اس افسانے میں محرومی اور عدم تحفظ کی فضا طاری ہے۔ کہانی کے کردار اپنے وجود کی بقا کے لیے ہاتھ پیر مار رہے ہیں۔ ایک خواب ناک دھندلی فضا ہے جس میں یہ کردار بڑے پراسرار نظر آتے ہیں۔ یہاں پر یہ بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ گہرے سرخ رنگ میں ہندوستان پاکستان بننے کے اس دور اور خون خرابے کا عکس ہے جس کے کرب سے دریائے راوی کے اس پار اور اس پار یعنی دونوں طرف کے لوگوں کو جھیلنا پڑا۔

اسی طرح ''ہزار پایہ'' میں کہانی کے اظہار کے لیے مصنفہ نے علامت اور تجرید کا سہارا لیا ہے۔ افسانہ نگار نے ''ہزار پایہ'' کو ہر صاحبِ علم ودانش کے اندر پلتے اور پھلتے پھولتے محسوس کیا ہے۔ خالدہ حسین نے نہایت فنکارہ ڈھنگ سے پورے افسانے کی فضا کو ایک رپورتاژ کی شکل میں سنوارا ہے۔ ہجرت کے احساس نے کردار کو بازار کی چمک دمک میں کتنا نامراد اور مایوس بنا دیا ہے۔ دور کشا اسٹینڈ پر ستاتے بے کار بیٹھے ڈرائیوروں کو دیکھتا ہے اور پھر رکشا لیکر چلتے ہوئے ہی رکشا ڈرائیور کی یہ گنگناہٹ سنتا ہے۔ ''روکے زمانہ چاہے روکے خدائی'' یہ ثبوت ہے اس بات کا کہ وہ اپنے ثقافتی ورثے یعنی ہندوستانی فلمی گانوں سے گہری وابستگی رکھتی ہے اور خود کلامی کے طور پر اس کا اظہار بھی کرتا ہے۔ پھر رکشا والے کی زبانی سمن آباد کا غلط تلفظ سمنا باد، احساس دلاتا ہے کہ وہ یہاں اپنی زبان، اپنی ثقافت، اپنی ذات کی شناخت سے محروم ہوتا جا رہا ہے۔ یہاں ہر چیز کا نام بدل گیا۔ یہاں تک کہ اس کا اپنا نام بھی۔ خوف کا یہ احساس بتدریج بڑھتا جاتا ہے اور ''ہزار پایہ'' کی طرح رینگتا ہوا موت کی علامت بن جاتا ہے۔ زندگی سے موت کے سفر کی وجودی واردات افسانہ نگار نے علامتی پیرائے میں بیان کی ہے۔ خالدہ حسین نے مرتے ہوئے آدمی کے تجربات کا ذکر اپنی کئی کہانیوں میں کیا ہے:

> ''عین وقت پر میرے ہاتھ نے بڑھ کر آئینہ اٹھایا اور اس آئینہ کو دیکھ کر مجھے بے فائدہ ہونے کا یقین آیا۔ میں خود اپنے ساتھ برسوں سے زندہ تھا اور اب تک محض نام سے اپنے آپ کو پہچانتا تھا مگر یہ پہچان اوپری تھی۔ سخت چھلکے کے اندر بیج کا گودا اور اس گودے کی کوئی شکل نہیں ہوتی اس لیے اس کا کوئی نام نہیں ہوتا، مگر پھر بھی اس کی ایک پہچان ہوتی ہے، چنانچہ میں نے اپنے آپ کو دیکھا اور بھک سے کچھ میری کنپٹیوں میں جل اٹھا۔''[10]

بنیادی طور پر کہانی ''ہزار پایہ'' ہماری اور موت کے تجربے کے توسط سے سامنے آنے والی وجودی صورت حال کا علامتی

اظہار کرتی ہے۔اس کہانی کو آگہی کا کرب یا آشوب عصر کے ادراک کا تصور کیا جائے تو یہ تفہیم کی ایک نئی جہت ہوگی۔سب سے سخت مسئلہ تشخص سے محروم ہونے کا ہے:

''مجھے پہلی بار علم ہوا کہ میں چیزوں کے نام بھولتا جا رہا ہوں اور چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مرجاتی ہیں۔''[۱۱]

انسانی استحصال کی داستانیں اور زندگی کی کربنا کیوں کی تصویر ان کے افسانوں میں جا بجا ملتی ہے۔جونا مساعد حالات کی کرب نا کی کو اس شدت سے محسوس کرتی ہیں کہ پورا افسانہ داخلی سطح پر ایک الم ناک فضا پیدا کر دیتا ہے۔ان کے افسانوں کے کرداروں میں خواب اور حقیقت کا ایسا بھرپور امتزاج ملتا ہے جو پڑھنے والے کو فوراً متوجہ کر لیتا ہے۔

اجتماعی انسان کی یہ صورت حال کوئی بھی شکل لے لیتی ہے۔علامتی نظام سے مربوط وہ زندگی کی بڑی سے بڑی اور چھوتی سے چھوٹی باتوں کو اس طرح بیان کرتی ہے کہ اس کے توسط سے انسان کے گردوپیش کی دنیا اور باطن کے سارے نقوش ابھر کر سامنے آجاتے ہیں۔مثال کے طور پر ''طلسم ہوش ربا'' کا یہ اقتباس:

''تب اس کو خیال آتا۔چیزیں بے شمار چیزیں اس کا گھر اور شہر اور تمام دنیا بے شمار چیزوں سے اٹی پڑی ہے۔چیزیں جو انسان نے خود بنائیں۔چیزیں جو وقت کا پیمانہ بنتی ہیں بلکہ وقت ان میں منجمد ہوتا ہے۔ دراصل چیزیں دنیا کو، آدمی کو، زندگی کو اور وجود کو ٹھوس بناتی ہیں ورنہ تو وجود محض ایک تصور ہے۔''[۱۲]

علائم کے تارو پود میں گندھے ہونے کے باوجود فطری اور آسان زبان میں لکھے گئے ان کے افسانے تخلیقی حسیت سے بھرپور ہوتے ہیں اور وہ قاری کے سر پر سے گذرنے کا نام نہ دے کر دل میں اترنے کا تاثر قائم کرتے جاتے ہیں۔علامتی عمل ان کے افسانوں میں شروع سے آخر تک گردش کرتا رہتا ہے۔''سواری'' افسانے میں ان کے اس عمل کی بھرپور توانائی دیکھی جا سکتی ہے:

''اچانک میری نظر سامنے آنے والی ایک عجیب وغریب سواری پر جا پڑی۔وہ ایک بہت بڑا گدا تھا جیسے وہ سفید بیل کھینچ رہے تھے۔ بیلوں کی آنکھوں پر سیاہ کھوپے چڑے تھے اور ناکوں میں موٹے موٹے رنسے۔۔اور سفید جلد تلے ان کے پسلیاں اور کولہوں کی ہڈیاں سانس لیتی تھیں اور.... چڑے نتھنوں سے سانس کی بھاپ اٹھتی تھی۔گڈے کے چاروں طرف لکڑی کا جٹکلا سا بنا تھا اور اس کے اندر سیاہ پردے تنے تھے۔دراصل وہ پردے بھی نہ تھے جیسے ہلتی لہریں کھاتی اندھیرے کی دیواریں،سامنے سے تھوڑی سی خالی تھی اور سیاہ پردے سے دو گاڑی بان بیٹھے ہڈیوں بھرے اندھے بیلوں کو ہانکتے تھے۔ان گاڑی بانوں کی شکلیں اندھیرے کی وجہ سے میں نہ دیکھ سکا اور پھر سیاہ کپڑوں پر انہوں نے ہلکی چادروں بکلیں کی بھی مار رکھی تھیں کہ ان کے آدھے آدھے چہرے چھپ گئے تھے۔ان کے سر جھکے تھے جیسے لمبی مسافت کے بعد نیند کا غلبہ ہو۔''[۱۳]

عصری حسیت کے اعتبار سے خالدہ حسین کے افسانوں میں اظہار کی تکنیک کا جائزہ لیں تو رواں آزمائش میں اپنے ہم عصری افسانہ نگاروں سے کچھ زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں۔اظہار کے سلسلے میں انہوں نے اوریجنل کرافٹنگ Original crafting کا رویہ اپنایا ہے۔

آدمی کی لازمی مسرتیں چھن گئیں۔گھر معاشرہ، علاقہ اور ملک کی جدائی نے ہمیشہ ہرا رہنے والا زخم دے دیا، بے گھری اور بے زمینی نے ایسی کھنک دل پر لگا دی کہ کاغذ پر اس کی تصویریں کہانیوں کی شکلوں میں بکھرنے لگیں۔اظہار کی اس تجربہ گاہ میں خالدہ حسین کامیاب وکامران نظر آتی ہیں۔انہوں نے اپنے تجربوں کا استعمال قاری کو گرفت میں لینے کے لیے بڑی چابک دستی سے کیا۔اظہار کے پیرائے کے لیے ان کا اپنا خیال یہ ہے:

''تجربہ چھوٹا اور بڑا نہیں ہوتا۔اس کا بیان اور وہ سچائی بڑی اور چھوٹی ہوتی ہے جو اس کے اظہار کا پیرایہ رہتی ہے۔ہاں اگر کوئی بڑا لکھنے والا ہو تو وہ موجود لمحے سے بھی بڑی کہانی کو کشید کر سکتا ہے کیونکہ موجودہ لمحہ کی جو اہمیت ہے ہم اس کی قدر نہیں پہچان پائے۔ہم بہت سے موجود لمحوں سے مل کر بنے ہیں بلکہ ہر موجودہ لمحے میں نئے سرے سے بنتے ہیں اور بیانیہ ہمیں جوڑتا ہے۔''[۱۴]

ان کے ہر افسانے میں علامتیں پھیلی ہوئی ہیں۔ان علامتوں کی بدولت ان کے افسانوں پر ایک مستقل جذبۂ حیرت طاری رہتا ہے اور یہی جذبۂ حیرت ان کے لیے تحریک کا موجب بنتا ہے۔زندگی کی معمولی سے معمولی چیزوں کے ادراک سے ایک بھرے پڑے علامتی نام کو وضع کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

کہانی کے اہم کردار بہ ظاہر ایک زہریلا کیڑا ہے جو کان میں گھس جاتا ہے یا جسم سے چمٹ کر اپنے بہت سارے پیر ایسے گاڑ دیتا ہے کہ جسم کا خون قطرہ قطرہ اس کے وجود میں پہنچتا رہتا ہے۔یہاں خالدہ حسین نے علامتی ساخت سے ''ہزار پایہ'' کو وجود کے اندر سرسرانے والا اور فساد پھیلانے والا عنصر ظاہر کیا ہے۔اس آشاوبی دور میں ''ہزار پایہ'' کی طرح کتنے چھپے ہوئے دشمن خون چوسنے کے لیے تیار ہیں اور طرح طرح کی چالیں چل کر انسان کے ذہنی اور جسمانی سکون کو ختم کر رہے ہیں۔شر پسند مستقل اس فکر میں ہیں کہ کس طرح فتنہ سامانیاں پیدا کی جائیں۔خالدہ حسین نے ہجرت کے المیہ کو،تہذیبی اقدار کے روپوش ہونے کے مسئلے کو اور زندگی کی نت نئی پیچیدگیوں کو اپنے افسانوں میں بہت فنکاری سے برتا ہے۔زمانے کو آئینہ دکھانے والی حقیقتیں ان کے روبہ رو ہیں اور وہ اپنی بصیرت اور آگہی سے اظہار کے نت نئے پہلوؤں میں اپنی بات سمجھا رہی ہیں۔وہ اپنے افسانوں کے پلاٹ اس نظریہ کو سامنے رکھ کر تیار کرتی ہیں کہ ہر لمحہ دوسرے لمحہ میں موجود رہتا ہے۔حال اگر ماضی کا پرتو ہے تو ماضی حال کا لیکن مستقبل کے بارے میں اس بات کی گنجائش نہیں کہ ہم کہاں ہیں اور کہاں جائیں گے۔ہمارے اردگرد تشکیک کی منزلیں اور مرحلے ہیں جن سے ہم ہر لمحہ نبرد آزما ہیں اور بے بس بھی۔یہی احساس ان کی تخلیقی قوت کو مرکزیت دیتا ہے۔خالدہ حسین نے فکر کے مختلف دھاروں کو اپنی افسانہ نگاری میں سمویا ہے۔اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ خالدہ حسین علامت، رمزآمیزی اور معنیٰ در معنیٰ اسلوب میں لکھنے کے باوجود حقیقت تک قاری کی رسائی میں کوئی رکاوٹ نہیں آنے دیتیں۔وہ علامت کے ساتھ کہانی کو بھی متحرک رکھتی ہیں۔ایک پٹری پر علامت دوسری پر کہانی اور دونوں پر ان کے افسانے کی گاڑی چلتی رہتی ہے۔

خالدہ حسین علامت، تجریدی اور نئی تکنیک کے ذریعہ افسانے کی فضا کو بڑا پراسرار بنا دیتی ہیں۔وہ اپنی کسی

خیال یا فیصلے کو زبردستی قاری پر لادنے کی کوشش نہیں کرتیں بلکہ اسے اپنے نتائج خود اخذ کرنے کی پوری آزادی دیتی ہیں، البتہ قاری کی حیرت ہر موڑ پر بڑھتی جاتی ہے۔ اس کی مثال ''آخری سمت'' افسانے میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار انجم ہے جو قیدو بند سے بیزاری کا رویہ اختیار کرنے کی ہمت تو کرتی ہے لیکن اس کے حواس پر اس کے بڑے ابا کی وہ تصویر جو ڈرائینگ روم میں ٹنگی ہوئی ہے، چھائی رہتی ہے۔ حالانکہ اس نے کبھی ان کو دیکھا بھی نہیں تھا۔ شاید اس تصویر میں کوئی غیر معمولی خوبی ضرور رہی ہوگی جو اس کے تصور سے بے بس ہو جاتی تھی۔ اس کی نگاہوں سے بچنے کی ایک صورت اس کے ذہن میں ضرور آتی تھی کہ وہ اس تصویر کا سامنا ہی نہ کرے لیکن تصویر میں یہ آنکھیں تو اس کا ہر جگہ پیچھا کرتی تھیں۔ اسے محسوس ہوتا کہ اس کی ہر حرکت پر راز داری کے ساتھ یہ آنکھیں مسکراتی ہیں۔

آزادی کے بعد اردو افسانے کی ترقی اور تدریج میں جن معروف افسانہ نگاروں نے اپنے فن کے کمال دکھائے ان میں ایک بڑا نام بلراج مین را کا بھی ہے۔ 1960ء کے آس پاس جب افسانے میں ترقی پسندی کے عناصر دم توڑ رہے تھے اور افسانے کے سپاٹ بیانیہ انداز کو رد کرنے کا چلن چل نکلا تھا، اس وقت بلراج مین را اپنے منفرد اور مخصوص اسلوب میں افسانے میں دھوم مچا رہے تھے۔ پڑھنے والوں کی توجہ ان کی طرف مرکوز ہوئی کیونکہ ان کے علامتی اور تجریدی اسلوب کا امتزاج شدت پسندی کے ساتھ پڑھنے والوں کو اپنی جانب متوجہ کر رہا تھا۔ وہ اپنے ہم عصر لکھنے والوں میں منفرد و ممتاز اپنی بصیرت اور طرزِ احساس کی وجہ سے ہیں۔ ان کے تخلیقی رنگ و آہنگ کے بارے میں پروفیسر شمیم حنفی نے لکھا ہے:

> ''اصل میں ہر بڑی انسانی سرگرمی کی طرح تخلیق کی سرگرمی مین را کے لیے ایک کثیر الجہات سرگرمی ہے، ایک مقصد آگاہ، متین اور ذمہ دارانہ سرگرمی، لکھنے کا عمل آزاد ہونے کے ساتھ جان بوجھ کر ایک بہت بڑی پابندی کو اختیار کر لینے کا عمل بھی ہے۔ روایتی اور رسمی ترقی پسندی کی جگہ مین را کے شعور نے ترقی پسندگی کو نیا مفہوم دینے اور مبالغہ آمیز قسم کی فیشن زدہ جدیدیت کے بجائے سنجیدگی کے ساتھ جدیدیت کی ایک نئی بوطیقاتی وضع کرنے کی جو کوشش مختلف سطحوں پر جاری رکھی تو اسی لیے وہ اپنی بصیرت کا تحفظ چاہتا تھا۔ اسے نہ تو کسی بیرونی ہدایت کے مطابق ادب کی تخلیق سے دلچسپی تھی، نہ ہی وہ اپنی ذات کی کال کوٹھری میں ایک چھوٹے سے دیے کی روشنی کو کافی سمجھتا تھا۔'' ۱۵

گویا کہ بلراج مین را اپنے خود اپنے کھینچے ہوئے خطوط کے مطابق لکھے۔ کسی تحریک یا ازم کے زیر سایہ لکھنے سے انحراف کیا۔ بلراج مین را نے جدیدیت کی رو میں بہہ کر اپنے افسانوں کی تشکیل نہیں کی، بلکہ وجود کی نوعیت اور ماہئیت کو تبصرے میں ڈھال کر افسانوں میں پیش کیا۔ انہوں نے اپنی فکر کے گھوڑے اس علامتی اور تجریدی افسانوں کی دوڑ میں ان افسانہ نگاروں کی طرح بے تحاشا دوڑانے کی کوشش نہیں کی جو اپنی ہر قسم کی تحریر کو علامتی اور تجریدی افسانہ کا نام دے کر مشتہر کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ شاید ان کے بے سر و پیر کے افسانوں کی ہی وجہ سے علامتی اور تجریدی افسانے کو

شک کی نگاہ سے دیکھا جانے لگا۔ آخر کار حقیقت سب کے سامنے آ گئی۔ افسانے میں فریب دہی کا یہ ماحول زیادہ دن نہیں چلا۔ اس میدان کے وہ مخصوص افسانہ نگار بھی سب کے سامنے آ گئے۔ علامتی اور تجریدی افسانے کو معتبریت دینے والوں میں مین را کا نام نمایاں طور پر ابھر کر سامنے آیا۔

بلراج مین را نے اگر چہ کم افسانے لکھے، لیکن جتنے بھی لکھے، وہ اس کی سند ہیں کہ انہوں نے ایمانداری سے اپنی تخلیقی آگ کو روشن کیا۔ اس آگ کی تپش میں ان کا وجود کیسے سلگتا ہے۔ جمیل اختر محبی کے الفاظ میں دیکھیے :

> ''وہ اس اعتبار سے اہم ہے کہ ان میں فرد کا داخلی کرب نمایاں ہے۔ مین را نے خود ذات کے بحران سے گذرتے ہوئے اپنے افسانوں میں ایسے ایسے افراد کو منعکس کیا ہے جو اپنی بے چہرگی کو چھپاتے پھرتے ہیں۔ محمود ہاشمی نے اپنے ایک مقالے ''تخلیقی افسانے کا فن'' میں مین را کو خود سوانحی افسانہ نگار کہا ہے۔ کسی کا خود سوانحی افسانہ نگار ہونا معیوب نہیں بلکہ اس کے تجربے کی صداقت اور سچائی کا ثبوت ہے۔''[۱۶]

بلراج مین را نے اپنے عہد کے بدلتی ادبی ذہانت کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے ہیئتی سطح پر نثر خاص طور سے فکشن کی حد بندیوں کو نظم سے ملانا چاہا ہے۔ اس کی مثال بلراج مین را کی کمپوزیشن سیریز ہے۔ کمپوزیشن ایک کا یہ حصہ ملاحظہ ہو:

> ''سورج کے ساتھ تمہارا کیا سمبندھ ہے؟
> میں جاہل، بے بس، بیمار کچھ نہ کہہ پایا۔
> ان دنوں میرے ذہن کی قید گاہ میں یہی سوال تھا سورج کے ساتھ تمہارا کیا سمبندھ ہے؟
> میرے ذہن کی قید گاہ کی چابیاں میرے پاس نہ تھیں کہ دروازہ کھول دیتا، سوال کو بھی نجات ملتی اور مجھے بھی۔
> چابیاں کس کے پاس ہیں؟
> میں جاہل، بے بس، بیمار کس سے پوچھتا؟
> ان دنوں عجیب کیفیت تھی۔''[۱۷]

غیر ضروری تفصیلات سے گریز اور اس افسانے کا غیر معمولی اختصار بھی اس سچائی کو ثابت کرتا ہے کہ مین را اپنے افسانے کے ذریعہ شعری تاثر پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ وہ اپنے افسانے کو کمپوزیشن کا نام دیتے ہیں۔ ظاہر سی بات ہے کمپوزیشن نظم یا شاعری کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ نثر اور افسانے کے لیے نہیں۔ مین را کی شاعری اور فکشن کی حد بندیوں کو شعوری طور پر توڑنے کی کوشش کہاں تک درست رہی، یہ کہنا مشکل ہے۔ ان کی اس کاوش سے کیا اثر پیدا ہوا، بقولِ وہاب اشرفی :

> ''بلراج مین را پر ہزار اعتراض کی جائیں لیکن انہوں نے افسانے کو ایک نئی سمت ضرور بخش دی ہے۔ مین را نے ''وہ'' اور ''کمپوزیشن'' کے افسانے میں فنی نقطۂ نظر سے جو کچھ بھی کیا ہے، اس کا ہمدردی سے جائزہ لینا چاہئے۔ میں سمجھتا ہوں کہ تجریدی افسانے کی ساری بحث مین را تک محدود ہے۔''[۱۸]

نئے لکھنے والوں کے درمیان بلراج مین را کا یہ انداز واقعی انوکھا تھا جو مین را کو سب کی بحث کا مرکز بنا گیا۔ بلراج مین را

کے صورت و آہنگ میں منفرد افسانوں نے یہ ثابت کر دیا کہ عام فہم افسانوں پر علامت کا لیبل نہیں لگایا جائے۔ انہوں نے روایتوں کو پامال کر کے آگے بڑھنے کے عمل کو اپنے افسانوں کا خاصہ بنایا۔ پراسراریت اور دھند سے بھرپور ان کے افسانے ایک قسم کی تشنگی کا احساس دلاتے ہیں۔ اسی سلسلہ میں ان کی ایک کہانی ''آتمارام'' ہے۔ اس کہانی میں یہ واضح نہیں ہوتا ہے کہ آتمارام اپنی موت مرا یا خودکشی کی۔ کہانی میں یہ بھی واضح نہیں ہے کہ جب دوسرے دن بلدیو چننے آیا تھا تو شمشان کے پنڈت نے کہا تھا کہ ''دھرم انوسار پھول تیسرے دن چننا چاہیے تو پھر پنڈا بلدیو کے آنے کے دوسرے ہی دن پھول کیوں چننے لگا اور اگر یہ مان لیا جائے کہ یہ تیسرا دن آتمارام کی موت کا تیسرا دن نہیں ہے بلکہ بلدیو کی موت کا تیسرا دن ہے تو ایک قسم کی پراسراریت دھرم کی روایتوں کے تیئں پیدا ہوتی ہے۔ اس آخری منظر سے جب تیسرے شمشان بھومی میں پنڈا خود بلدیو کو پھول چنتا دکھائی دیتا ہے اور دل میں سوچتا ہے کہ بابوجی کو باپ کے مرنے کا کتنا دکھ تھا۔ مرنے کے بعد بھی اس کی آتما دکھی ہے۔ مجموعی اور بنیادی طور پر ''آتمارام'' بیانیہ انداز میں لکھا ہوا ایک ایسا علامتی افسانہ ہے جو پراسراریت کی دھند میں لپٹا ہوا ہے اور کہانی پوری طرح بیان ہوکر بھی اظہار کی تشنگی سے دوچار نظر آتی ہے۔ کم یا زیادہ جو بھی قاری کی سمجھ میں آتا ہے۔ وہ اس عہد کا کرب، عزیز و اقرباء سے اکتا جانے کا احساس، بے یقینی اور غیر معنوی صورتِ حال ہے۔ یہ کردار جدید انسان بھی ہوسکتا ہے جو آزادی کا متمنی ہے اور جسے اخلاقی، معاشرتی اور مذہبی اصول ایک جبر معلوم ہوتے ہیں۔

بلراج مین را کی کمپوزیشن سیریز جو ''کمپوزیشن پانچ'' کے بعد ''آخری کمپوزیشن'' پر ختم ہوتی ہے، کافی طویل بحثوں میں گھری رہی اور مختلف پہلوؤں سے اس کا احاطہ کیا گیا۔ اسی قسم کے مباحثہ کا مرکز ان کا افسانہ ''ماچس'' بھی رہا۔ اس کہانی کا بنیادی کردار یعنی ''وہ'' ایک معمولی چیز ماچس کی تلاش میں رات کی سردی اور اندھیرے میں مارا مارا پھر رہا ہے۔ ماچس جیسی ادنیٰ چیز کی جستجو اور تڑپ کہانی کے کردار کو جدید دور کا باشعور انسان بنا کر ہمارے سامنے لاتی ہے۔ ''وہ'' دسمبر کی ٹھنڈی رات میں ایک سگریٹ سلگانے کی غرض سے ایک بوسیدہ سے پل پر پہنچتا ہے جہاں پر سرخ کپڑے سے لپٹی ہوئی لالٹین سے وہ سگریٹ سلگانا ہی چاہتا ہے کہ ایک سپاہی اس کو پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے، وہاں کئی لوگ میز کے گرد بیٹھے سگریٹ پی رہے ہیں اور کئی ماچسیں رکھی ہیں، لیکن اس پر آوارہ گردی کا الزام لگا کر اس کو وہاں سے فوراً نکل جانے کا حکم دیا جاتا ہے۔ واپسی پر اس کو ایک آدمی ملتا ہے جس سے وہ ماچس مانگتا ہے لیکن وہ شخص ماچس ہی کی تلاش میں گھر سے نکلا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے چھوڑے ہوئے راستے پر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ ''وہ'' سوچتا ہے سگریٹ پینا ایک علت ہے۔ میں نے یہ علت کیوں پال رکھی ہے؟ ماچس کہاں ملے گی اور نہ ملی تو اسی طرح ساری رات بھٹکتا رہ جاؤں گا۔ ماچس کی علامت افسانے کی دوسری علامتوں کے فریم ورک کے ساتھ یہ واضح کرتی ہے کہ زندگی کی معنویت کی یا اپنے وجود کو سمجھ سکنے کی تڑپ کیا ہوتی ہے۔ پھر ایسی چھوٹی سی چیز سے بھلا کیا جڑا ہوا ہے کہ ''وہ'' اپنا پورا وجود سلگتا

ہوا محسوس کرتا ہے۔ یہاں سماجی احوال وکوائف پر جتنی باریک بینی سے روشنی ڈالی گئی ہے وہ دیکھنے کے قابل ہے۔ دراصل مین را کا موقف ہے کہ آج کا ہر وہ شخص جو قدروں کی تلاش میں ہے یا کسی آئیڈیل تک پہنچنا چاہتا ہے۔ وہ نہ صرف بے بس ہے بلکہ اس کے مقدر میں صرف ٹریجڈی ہے اور ایسے لوگ یقینی طور پر محض المیہ کردار ہیں۔ بیک وقت ذہن میں خیالات کی متعدد لکیریں ابھرتی ہیں اور آگے جا کر آپس میں گھل مل کر ایک عجیب سی بے سکونی کی فضا قائم کر دیتی ہیں۔

بلراج مین را کا معیاری افسانوی سفر گرچہ قلیل ہے، لیکن اس کی وقعت اور وسعت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ انہوں نے علامتی افسانے کو فن کی اعلیٰ ترین سطح تک پہنچا دیا ہے۔ وہ چاہے کمپوزیشن سیریز لکھ رہے ہوں یا دوسرے افسانے 'مقتل'، 'لمحوں کا غلام'، 'غم کا موسم'، 'جسم کی دیوار'، 'ساحل کی لذت' یا ''بیزاری' وغیرہ سب میں وہ اپنے ہم عصروں کے درمیان ایک ممتاز مقام پر ہیں۔ ان کی اعلیٰ درجہ کی علامتی معنویت ہر افسانے میں حاوی ہے۔ ان کے اس انداز کے بارے میں ڈاکٹر نگہت ریحانہ یوں تبصرہ کرتی ہیں:

> ''بلراج مین را کے افسانوں کے خاص اوصاف ہیں۔ اختصار کے علاوہ علامتیت بھی شامل ہے۔ ان کی علامتیں اساطیری نہیں ہوتیں۔ ان کے یہاں اساطیری عنصر پھیکا اور دبا دبا سا نظر آتا ہے۔ ان کی علامتیں عصری حقائق پر مبنی ہوتی ہیں اور وہ اپنے اردگرد کی چیزوں ہی میں سے علامتوں کا انتخاب کرتے ہیں اور پھر اپنی فنی کاریگری سے ان میں تہہ داری پیدا کرتے ہیں۔ وہ جنس کو موضوع نہیں علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں جس میں گہری معنویت ہوتی ہے۔ ان کے علامتی اظہار سے جو ڈرامائی کیفیت پیدا ہوتی ہے، وہ ایک قسم کا الگ تاثر چھوڑتی ہے۔''[19]

مین را اپنے استعاراتی و علامتی اسلوب میں انسانی وجود کی ماہیت، اس کی حسیت، فطرت اور کائنات کی چھوٹی چھوٹی چیزوں کو بھی پیش کرنے میں قباحت محسوس نہیں کرتے، بلکہ ان کے اظہار کی کیفیت داخلی اور خارجی دونوں کا تصادم پیش کرتی ہے۔ بغاوت اور سرکشی کی داخلی اور خارجی صورت حال کی ایک جھلک یہ بھی ہے کہ:

> ''میں جو بیک وقت سازش کا شکار اور سازش میں شریک تھا۔ لفظوں کو معنی نہ دے پایا۔ لفظ جو دن تھے، گرما، سرما، خزاں، بہار کے گرد چکر کاٹتے رہے، موسم جو لفظ تھے، معنی نہ تھے... سازش کا شکار میں یوں تھا کہ لفظوں کے حصار میں تھا اور سازش میں شریک یوں تھا کہ میں نے اس حصار کو توڑنے کی کوشش نہ کی۔ وہ دن.... ہوس پرستوں اور شہرت پسندوں کے دن تھے۔''[20]

غصہ جھنجھلاہٹ اور احتجاج کی کیفیت وہ سب افسانے کے سانچے میں ڈھلتی نظر آتی ہیں۔ ان کے ذہن میں جس معاشرے کی آئیڈیل تصویر ہے، اس کی مناسبت سے یہ سماج انہیں ٹوٹتا پھوٹتا اور بکھرتا نظر آتا ہے۔ وہ ذہنی کرب اور افسردگی کا شکار ہو جاتے ہیں پھر دل و دماغ میں پکنے والا یہ لاوا کبھی ''پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ'' میں کبھی ''انا کا زخم'' کبھی ''غم کا موسم'' یا ''بھاگوتی'' جیسے افسانوں میں ملتا ہے۔ بلراج مین را کی ایک خوبی جو ہر افسانے میں جھلکتی ہے، وہ

ان کی بے ساختگی ہے، وہ ایک دم بے جھجک اپنے کردار سے وہ بات کہلوا دیتے ہیں جو دیگر علامتی افسانہ نگار مبہم طریقے سے کہلوانا پسند کرتے ہیں۔ وہ کردار کے سفید و سیاہ کارناموں کو پردوں میں لپیٹ کر نہیں برہنہ حالت میں پیش کرنے کے عادی ہیں۔ سچ کہنے اور کہلوانے کی یہ شدت پسندی کہانی تک ان پر غالب ہوتی ہے، اس سلسلے میں دیوندر اسر اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''اس ابتدائی دہشت پسندی میں بائیں بازو کا ریڈیکل رویہ اور گوریلا طرز جنگ شامل ہو کر ان کے افسانوں کو ایسی لذت تاثر عطا کرتے ہیں جو کسی دوسرے افسانہ نگار کے لیے ممکن نہیں، ان کی ذاتی علامتیں اور جنسی علامتیں ایک دوسرے میں جذب ہو کر سماجی استحصال اور سیاسی زوال پر اس تندی سے وار کرتی ہیں کہ پڑھنے والا ایک نامعلوم Threat محسوس کرتا ہے۔ مین را اپنے الفاظ کو ہتھ گولے کی طرح پھینکتے ہیں اور ٹوٹنے کے عمل پر اظہار مسرت کرتے ہیں۔ مین را کی رمزیت اپنے دور کی زندگی کو گرفت میں لانے کی چھٹپٹاہٹ کو پیش کرتی ہے۔''[12]

ایسا نہیں کہ وہ شدت پسندی کی رو میں بہہ کر افسانے کی جذباتیت کو مجروح کرتے ہیں۔ وہ چھوٹی بڑی امیجز کا خوبصورت امتزاج پیش کرتے ہیں۔ واقعات اور بیان میں تسلسل پیدا کرنے کے لیے اکثر مقامات پر مرکب تکنیک سے کام لیتے ہیں۔ اس طرح ہم بلراج مین را کے افسانوی سفر سے روشنائی کے بعد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ہر عہد کے مزاج اور اس کی قدروں کو مختلف انداز سے دیکھنے والوں میں تاریخی شعور، فکری بصیرت اور نظریاتی وابستگی کی جو لہر جاگتی ہے، اس کا تجزیہ وہ اپنے قلم سے کرتے ہیں۔ بلراج مین را بھی انہیں منفرد افراد میں سے ایک ہیں جو بار بار اپنی انفرادیت سے سوئے ہوئے ضمیروں کو بیدار کرتے رہتے ہیں۔

1965ء کے آس پاس افسانے میں نئے تجربات کرنے والوں میں ایک اہم نام شوکت حیات تھانوی کا بھی آتا ہے۔ لسانی اور ہیئتی تجربوں کی بنیاد پر ان کے فن کی شناخت 1970ء کے بعد افسانوں سے ہوئی۔ انہوں نے ترقی پسندی اور جدیدیت کے ہنگاموں سے بچ کر اپنی تخلیقات کی طرف توجہ کی۔ شوکت تھانوی نے نئے لہجہ اور نئے تیوروں کا اضافہ کر کے اپنے افسانوں کو ذاتی اور سماجی، اقتصادی اور سیاسی بیداری اور ہوشمندی کے نئے تخلیقی تناظر سے ہم کنار کیا۔ ان کے اکثر افسانوں میں ذات کے وجودی مسائل، زندگی کی بے معنویت اور آج کے انسان کی متعدد لا حاصل آرزوؤں اور تمنا کا کرب ہے۔ وہ ہر قسم کی بندش، ازم اور جمود سے گریزاں ہیں۔ انفرادیت کے شوق نے انہیں عصری افسانے کے ان گنت نام رکھنے پر اکسایا۔ انہوں نے اپنی نئی کہانیوں کو انام کہانی کا نام دیا۔ اپنے سے پہلے اور اپنے ساتھ کے افسانہ نگاروں کی روش سے ہٹ کر اپنے فن کی پرورش و پرداخت کی۔ ان کے افسانے عصری زندگی کے خارجی اور داخلی دونوں پہلوؤں کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان کی تحریر کی ایک جھلک ''مسٹر گلیڈ'' میں:

''وہ ایک انڈر ٹیکنگ میں ملازم تھے۔ ان کے ڈیپارٹمنٹ کا کروڑوں روپے نہ معلوم کس طرح چند افراد کی جیبوں میں پہنچ گیا۔ نوجوانوں نے تو ہاتھ پاؤں مار کر ادھر ادھر پناہ حاصل کر لی تھی، لیکن سن رسیدہ لوگوں

کے سامنے کوئی چارہ نہ تھا۔اعلیٰ حکام ان کے رزق کی ذمہ داری سے فرار اختیار کر رہے تھے۔مقدمے کے ذریعہ مسئلے کا حل نکل سکتا تھا،لیکن انصاف اتنا مہنگا ہو چکا تھا کہ پی ایف میں بچے کچے پیسے سے زندگی کو نیم مردہ لاشوں کی طرح گھسیٹتے ہوئے ملازمین کے لیے چندہ اکٹھا کرنا آسان نہ رہا تھا۔''[۲۲]

سماجی اور نفسیاتی مسائل کی پیش کش کے ساتھ ساتھ انہیں زبان و بیان پر غیر معمولی عبور حاصل ہے۔ان کی تحریروں میں پیچیدگی تو ہے لیکن الجھاؤ نہیں۔اشارے، کنایے اور اجمال ہے۔ان کے افسانوں کے موضوع اور طرزِ بیان میں کافی تنوع ہے۔کہیں پر فرقہ وارانہ کشیدگی اور فسادات ''سانپوں سے نہ ڈرنے والا بچہ'' میں دیکھنے کو ملتی ہے،تو کہیں انتہائی جذباتیت اور طبقاتی کشمکش سے بھرپور پریم چند کے افسانے ''کفن'' کی پیروڈی ''مادھو'' جیسے افسانے پڑھنے کو ملتے ہیں۔''بانگ''،جس فضا میں لکھا گیا ہے،وہ نئے صنعتی عہد اور نئے آبادکاری نظام سے مملکتی انتظام کی روداد بیان کرتا ہے۔اسی طرح ان کے ایک اور مقبول افسانہ ''گنبد کے کبوتر'' کی تخلیق کے پس منظر یا پس پردہ بابری مسجد کا انہدام ہے، جس کا ذکر افسانے میں نہیں، چنانچہ اس کا موضوع واقعہ نہیں،بگڑی ہوئی ملکی اور قومی حالت ہے،ہمہ دان راوی کی تکنیک ہے:

''اس علاقے کے تمام دوستوں کے ہاں سین دادا نے جی بھر کر انجوائے کرنے کے بعد واپسی کا ارادہ کیا۔ ان کے قدم لڑکھڑا رہے تھے۔گلابی نشہ پورے وجود پر طاری تھا ریزہ کی لمحاتی قربت نے انہیں عجیب کیف وسرور سے سرشار کر رکھا تھا۔پھر بھی اتنا ہوش انہیں تھا کہ ہم سفر کی چارہ جوئی کرنی ہے۔اسے اپنے پھولوں، پودوں اور گملوں کی سلامتی کے تعلق سے ڈھارس بندھانی ہے۔راستے بھر ان کا انداز پچکارنے اور دلارنے والا رہا۔گھبراؤ نہیں بچے۔سب ٹھیک ہو جائے گا۔''[۲۳]

یہاں سین دادا کا نمایاں کردار دیکھنے کو ملتا ہے۔ملی اضطراب والا راوی اپنا نہیں بنتا بلکہ دوسروں کا بن کر ردِ عمل کا اظہار کرتا ہے۔کبوتر استعارہ بن جاتے ہیں۔اس معاشرتی تبدیلی کے جو بوسیدہ اور مفلوج عقائد کی وجہ سے واحد متکلم کے نزدیک اب قابل برداشت ہے۔کبوتروں سے قطع نظر آدمی کا بے بس اور مجبور ہونا ایسے دوراز کار نتائج کو جنم دیتا ہے کہ اب تہذیب کا وجود اور ہماری شناخت ٹوٹ پھوٹ رہی ہے۔ٹھیک ان پھولوں سے لدے گملوں کی طرح جو راوی کو بے حد عزیز تھے لیکن ایک لمحے کی سیاسی آندھی نے سب کچھ تہس نہس کر دیا:

''آخر وہی ہوا جس کا ڈر تھا....اس کے جسم میں کاٹو تو لہو نہیں۔بالکنی کے کھلتے ہی وہاں کے ٹوٹے پھوٹے منتشر حال زار نے اسے اپنی گرفت میں لے لیا۔نچے ہوئے پھول،موزائک کے فرش پر مسلی کچلی بکھری ہوئی پھولوں کی پنکھڑیاں....ٹوٹے پھوٹے گملے....گملوں کی مٹیوں کے جا بجا ڈھیر گوریوں کے گھونسلوں کے منتشر تنکے....گوریوں کا کوئی پتہ نہیں تھا....گلہری تتلیاں اور بھوڑے تو اب ایک مدت تک دکھائی نہیں دیں گے....اس کی بالکنی کا سارا حسن ملیامیٹ ہو چکا تھا۔''[۲۴]

ملک کی بگڑی ہوئی دگرگوں حالت کے اسباب اور عوامل کے درمیان ایک خوبصورت علامتی کہانی کی تخلیق ہوتی ہے۔کئی موضوعات سے بھرپور اس کہانی کے بارے میں مہدی جعفر نے لکھا ہے:

''شوکت حیات کا افسانہ ''گنبد کے کبوتر'' انام کہانی یا اینٹی اسٹوری قسم کی تخلق نہیں ہے بلکہ افسانی بیان قائم کرنے کی کوشش ہے ۔افسانے کا موضوع (Subject) پوشیدہ طور پر بابری مسجد کا انہدام ہے مگر افسانے کی تفہیم بگڑی ہوئی انسانی معاشرتی حالت ہے ۔''بانگ' کی طرح اس کہانی میں بھی تعمیری استعاراتی اکائیاں ہیں، جن میں نہ جذباتی آہنگ قائم ہے نہ انہیں اپنے تلازموں کی صورت میں پہچانا جاسکتا ہے جو بنیادی ''گنبد'' اور ''کبوتر'' کے استعاروں سے منعقدانہ جذباتی تعلق اختیار کرتے ہیں۔گنبد، کبوتر، سین دادا، جٹرتھامن، گملے، سانپ، بلی....شکلیں ہیں جو تلازموں کا حصہ ہے۔ یہاں علامت ہے، راوی کا جذبہ یا وہ احساس جس کی وجہ سے راوی علامت کا حصہ ہے، وہ کبوتروں سے کہتا ہے ....''اڑ جا جہتوں سے دور وسیع آسمانوں اور جنگلوں کی طرف۔'' ۲۵

افسانے کے کرداروں کو خاص کر سین دادا کا ذاتی کیریکٹر چاہے جتنا کمزور ہو، شوکت حیات نے اپنی زبان و بیان اور قلم کے زور سے اسے ایک مضبوط اور یادگار کردار بنا دیا ہے۔

شوکت حیات فرد کی مصیبت زدہ اور دکھوں سے بھری ہوئی عوامی زندگی کے استحصال کی علامت سازی کرتے ہیں۔اس علامتی آئینے میں آج کا عالمی پس منظر منعکس ہے، جہاں سیاسی منفعت اور اقتصادی فوائد کے لیے عوام کو ذلیل کرنے اور کچل ڈالنے کی سازشیں شدت سے برسرِعمل ہیں۔شوکت حیات اپنی علامتوں میں سنجیدگی، دکھ اور دکھ جھیلنے کے شدید غم کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ان کے افسانوں کا وژن، زندگی کی لغویت، بے سمتی، بے ربطی، گھٹن اور محرومی، موت اور فنا پذیری سے وابستہ ہے۔

اس طرح وہ اپنے فن میں گہرائی اور گیرائی پیدا کرتے ہوئے یہ احساس دلاتے ہیں کہ علامتی افسانے تو ان کے زمانے میں لکھنے والے بے شمار لکھ رہے تھے لیکن انہوں نے اپنی فنی کاریگری سے نئے نئے تجربات اور اجتہادات سے جو دلچسپی دکھائی، وہ اپنی مثال آپ ہے۔

ان کے اس تخلیقی سفر میں ایک مثال افسانہ ''بانگ'' ہے۔اس افسانے میں مرغوں کی علامتی تصویر کشی حیرت انگیزی بہت واضح اور دلچسپ ہے۔اصل میں ''بانگ'' کی پیشکش ہی انتہائی دلچسپ ہے۔ یہ کامیابی کی پہلی سیڑھی ہے۔ یہ افسانہ استحصال کی داستان سنانے کے لیے طنزیہ انداز کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ یہ شر پسندی، فتنہ انگیزی اور ظلم وتشدد کی ایک داستان ہے جو کبھی مرغ فروش اور کبھی مرغ خریدنے والے کے تجارتی انداز کے ذریعے سامنے آتی ہے۔ یہ عبارت ملاحظہ ہو:

''بازار میں مرغ خریدنے سے پہلے انہوں نے دوکاندار سے اس کی بانگ دینے کی ضمانت چاہی۔ دوکاندار نے کہا۔حضور یہ بھی پوچھنے کی بات ہے مرغوں کا کام ہی ہے بانگ دینا اور مرغیوں کے انڈے بھرنا۔

''نہ دیں تو''

''نہ دیں تو سمجھیے کہ کچھ گڑبڑ ہے۔''

''کہاں ''دوکاندار نے صرف ترچھی نظروں سے دیکھا۔

''کہاں ''بتاؤں''

''ہاں ''ہاں

''ان کی آواز سے اندیشہ جھلکنے لگا۔

ان کے رنگوں میں گڑ بڑ ہےلیکن ہم نے تو رنگوں کی شدھی کا پورا خیال رکھا ہے...نہیں مخلوط ہونے سے بچایا ہے

رنگوں کی شدھی

دوکاندار نے ان کی ہاتھوں سے مرغ اچک لیا اور فوراً اس کی گردن پر چھری پھیر دی۔''۲۶

شوکت حیات کے فن کی شناخت اسی جگہ ہوتی ہے۔سسٹم یا انتظامیہ کے سارے عیب یہی سے ظاہر ہوتے ہیں لیکن بانگ دینے اور نہ دینے کے عمل سے شوکت حیات نے علامتی طور پر گھٹن، جبر کو تہہ داریوں سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔تھوڑی دیر کے لیے مرغوں کے اس عمل سے قطع نظر خود انسان کا وہ استحصال ہے جو یہ صارفی سماج کر رہا ہے۔وقت کی گردش اسے لقمۂ اجل بنانے کے درپے ہے۔اس کے خود کا گھر آنگن ایک مذبح بن چکا ہے۔علامتی سطح پر یہ موضوع انسان کے مقدر اور حیات کے پیچیدہ مفاہیم کا بھی احاطہ کرتا ہے۔

ان کی ایک اور چھوٹی سی لیکن بڑی معنی خیز کہانی ہے''اپنا گوشت''۔یہاں رشتوں کے ٹوٹنے بکھرنے کے المیہ کو بڑے تاثر انگیز انداز میں پیش کیا گیا ہے، حالانکہ اس کہانی کا انداز علامتی نہیں ہے لیکن اپنوں کے بھلا دیے جانے کا غم کیسے آدمی کو اندر ہی اندر گھن لگا دیتا ہے۔اس کی بڑی دردناک منظرکشی اور واقعہ نگاری اس افسانے میں کی گئی ہے۔

علامت کی حدوں کو چھوتا ہوا ایک اور ان کا افسانہ ہے''چیخیں''۔یہ موجودہ تعلیمی نظام کی خامیوں کو اجاگر کرتا ہے۔ والدین خواہ وہ متوسط طبقے کے ہی کیوں نہ ہوں، انگلش میڈیم اسکولوں میں اپنے بچوں کو پڑھوانے میں ہی اپنی شان محسوس کرتے ہیں، خواہ ان مہنگے اسکولوں میں پڑھوانے کی ان میں سکت نہ ہو۔وہ مقروض ہو جائیں، لیکن نام ونمود کی خاطر ان ہی اسکولوں میں پڑھوائیں گے۔افسانے نگار نے بڑے خوبصورت انداز میں دکھایا ہے کہ کس طرح فیس سلپ دیکھ کر ایک عام آدمی کی چیخیں نکل پڑتی ہیں۔افسانے سے یہ اقتباس دیکھیے:

''اچانک پھر چیخ بلند ہوئی اور پھر متواتر کئی چیخیں۔اسکول میں ملحق شاہراہ پر چلنے والے مسافروں کے قدم رک گئے۔آس پاس کی عمارتوں کے مکیں دہاں پر اکٹھا ہو گئے اور ایک دوسرے سے استفسار کرنے لگے،

''آپ نے کوئی چیخ سنی بھائی۔۔۔۔''

''ہاں ہم لوگوں نے بھیانک چیخ سنی ہے۔''

''ایسا لگا جیسے کوئی سنگین ہتھیار لیکر کسی کے سینے پر سوار ہوا ہو۔''۲۷

موجودہ تعلیمی نظام پر یہ افسانہ ایک بھرپور طمانچہ ہے۔والدین اور سرپرستوں کی جھوٹی انا اور ہائی اسٹنڈرڈ لائف اسٹائل

(اعلیٰ طرزِ زندگی) نے انہیں ایسے اسکولوں کا رخ کرنے پر مجبور کیا ہے جوان کی جیب کاٹنے کے درپے ہیں۔چیخوں سے مراد وہ تکلیف ہے جووالدین برداشت کررہے ہیں اوراس کے بار بار رونما ہونے سے گھبراتے بھی نہیں کیونکہ سماج کے سامنےفخر سے سر بھی تو اٹھانا ہے۔

شوکت حیات نے صرف دنیاوی نظام اور دنیاداری کے موضوعات کو ہی قلم زدنہیں کیا ہے، بلکہ روحانی پہلوؤں کا بھی اسی نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا ہےاوراس سلسلے میں پھیلی بدعنوانیوں پر بے باکی سے قلم اٹھایا ہے۔اس ضمن میں ان کا ایک اہم افسانہ''مرشد'' ہے۔اس افسانے کے کردار''ہنس'' نے مرشد سے محض سیکھنے کی غرض سے پوچھا کہ آج کے زمانے میں جبکہ بڑے بڑے عالم ،فاضل ، درویش اور عالی مرتبت لوگ در پردہ گردن تک دنیاداری،لہو ولعب اور گھوٹالوں میں ڈوبے ہوئے ہیں،انہوں نے خودکوکس طرح بچائے رکھااوران کی بے داغ پاک وصاف زندگی کا راز کیا ہے؟اس سوال نے بزرگ کے چہرے کا رنگ بدل دیا ہے۔ان پر سکتہ طاری ہوگیا۔ چہرے پر تناؤاورآنکھوں میں فکر کے ڈورے ہچکولے کھانے لگا۔ پیشانی پسینے سے تر ہوگئی۔مرشد کی اس کیفیت سے آس پاس بیٹھے ہوئے لوگ سوالی کو ملامت کرنے لگے کہ آخر ایسے چبنے والے سوال سے مرشد کی آنکھیں ڈبڈبا گئی ہیں ،کیا تھااس سوال میں جسے سن کر بزرگ گہری سانس لے کرخالی خالی آنکھوں سے چھت کی طرف دیکھنے لگے کہ صبح سورج کی پہلی کرن کے طلاع ہوتے ہی وہ اس دنیا سے کوچ کر جائے گا تو مجھ سے اس سوال کا جواب سن لو۔لیکن سوالی تو اپنی موت کی پیشن گوئی سے اس قدر رہانسااور ہراساں ہوگیا کہ اب اپنے سوال کا جوان تک سننے کی اس میں ہمت نہیں رہی۔ پوری رات اس کی رقت آمیز دعاؤں اوراپنے گناہوں کی معافی طلب کرنے میں گزرگئی۔صبح نماز سے فارغ ہوکرمعمرمرشد سوالی کے گھر پہنچے۔وہاں کے ماتم اوراس کی بیوی کی شوہر کی زندگی کے لیے بھیک مانگنےاور دھاڑیں مارکران کے پیروں میں گرنے کےعمل سے مرشد مضطرب ہوگئے ۔انہوں نے سوالی کو بتایا کہ اس کے سوال کا جواب مل چکا ہے۔موت کو سامنے دیکھ کر جب اس نے پوری رات عبادت اور معافی تلافی میں گذاری تو یہی خوف اسے لغزشوں اور گناہوں سے بچا تا رہا۔میری بے داغ زندگی کا راز اس چھوٹے سے نکتے میں مضمر ہے:

''مرشد دھیرے دھیرے سوالی کے بستر کی طرف بڑھے۔''

''تم اپنے سوال کا جواب سننے کے بعد ہی اس دنیا سے رخصت کا سفر اختیار کرو....!''

''حضور! میں اب جواب جان کر کیا کروں گا۔میری زندگی کے چند لمحے ہی باقی رہ گئے ہیں....!''

''تمہارے سوال کا جواب تمہیں مل چکا ہے....بتاؤ اپنی موت کی آگہی کے بعد سے اب تک تم نے کتنے گناہ کیے...'' وہ رونے لگا۔

''گناہ کا ارتکاب تو بہت دور کی بات ہے....اس کے بارے میں سوچنا بھی مشکل ہوگیا۔''

''زندگی پرموت کی پرچھائیں بے داغ زندگی کی ضامن بن جاتی ہیں....میں نے ہوش کی آنکھیں کھلتے ہی اپنی زندگی کوموت کی ڈور سے باندھ دیا۔لغزش کا سوال کہاں تھا...'' [۲۸]

روحانیت کی لذت سے بھرپور اس افسانے میں مضبوط پلاٹ کے تحت جو تاثر چھوڑا ہے۔اس نے شوکت حیات کی فنی خوبیوں میں چار چاند لگا دیے ہیں۔تجریدی اور علامتی کہانیوں کا کامیاب صاحب قلم موت جیسے ماوراء شے سے پوری دنیا کے خیر و شر کی اس طرح سے تفہیم کرا سکتا ہے۔واقعی یہ ان کی امتیازی خصوصیات ہے۔اس کہانی کو پڑھ کر یہ نہیں کہہ سکتا کہ انام، انامیت اور انام افسانے لکھنے والا تخلیق کار دنیا داری سے دور از کار موضوع کو بھی اتنے دلنشیں انداز میں پیش کر سکتا ہے۔وہ خود اس بات کی تصدیق کرتے ہیں:

''میرے افسانے گویا جدید افسانے کی روایتی تجدید، ہنگامی، افراتفری اور یکسانیت سے انحراف کرتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔اس طرح میرے افسانے نہ صرف ترقی پسندی سے کہیں مختلف ہیں بلکہ روایتی جدید افسانوں سے بھی آگے کا عمل ہیں۔''۲۹

ان کے اس قول سے واضح ہو جاتا ہے کہ وہ نہ تو خارجی حالات سے یکسر بے نیاز اور بے پروا نظر آتے ہیں اور نہ فرد کو معاشرہ اور ذات و کائنات کے درمیان حقیقی رشتے کی تجدید کرتے ہیں، بلکہ وہ تو گونا گوں امکانات تک اپنی تخلیقی منازل طے کرتے ہیں۔

''بکسوں سے دبا آدمی'' ہو یا ''رحمت صاحب''، ''مسٹر گلیڈ'' ہو یا ''سرخ اپارٹمنٹ''، ''سکوت'' ہو یا ''کوّا'' غرض یہ کہ کوئی بھی افسانہ ہو، سب سے غیر محفوظ ماحول میں حفاظت کا فطری اور جبلّی احساس کار فرما نظر آتا ہے۔اس بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ ان کی ایک الگ قسم کی تخلیقی کائنات ہے۔وہ اپنے تجربوں کے تنوع سے اردو فکشن کو ایک نئی لہر سے روشناس کراتے ہیں۔وہ اپنے افسانوی مجموعے ''گنبد کے کبوتر'' میں ایک جگہ رقم طراز ہیں:

''میرے افسانے اس تناظر میں دیکھے جائیں کہ وہ تو جدید اور مابعد جدید افسانے ہیں جو دراصل نامیاتی اور امکانی ہیں....ان افسانوں میں آج کے عہد اور آج کے انسان، ان کے مسائل نئے ڈھنگ، لہجے، تکنیک، ٹریٹ معشیت موضوع فکری بصیرت اور تیور کے ساتھ دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہیں۔''۳۰

سلام بن رزاق بھی جدید افسانہ نگاروں میں خاصے معتبر افسانہ نگار جانے جاتے ہیں جنہوں نے روایتوں کا احترام کرتے ہوئے زبان، اسلوب اور تکنیک میں جدت طرازی کے تجربے کیے۔1960 کے آس پاس جب نئے افسانے کو لے کر افسانے میں غیر مربوط، غیر منطقی اور نت نئی پیش رفت کی جا رہی تھی۔ایسی گہما گہمی کے عالم میں افسانے میں کچھ پر کشش اور معنی خیز افسانوں کا اضافہ سلام بن رزاق کے قلم نے کیا۔انہوں نے جدیدیت کے صحیح مفہوم کو سمجھا اور اسے صحیح طریقے سے اپنے افسانوں میں برتا۔ان کا پہلا افسانہ ''رین کوٹ'' ۱۹۶۲ میں ''شاعر'' بمبئی میں شائع ہوا۔اس کے بعد ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' ۱۹۷۷ میں منظر عام پر آیا جس میں شامل کئی افسانوں نے ان کی ذہنی خلاقی کا ثبوت دیا۔

سلام بن رزاق نے علامتی اسلوب میں اپنے فن کی طبع آزمائی ضرور کی لیکن کہانی پن کو ہاتھ سے جانے نہیں

دیا۔ علامت کا سرا ایک طرف اپنے ہاتھ میں اور کہانی کے بیانیہ کو دوسرے ہاتھ میں سنبھال کر رکھنے میں وہ زبردست مہارت رکھتے ہیں۔ انحراف کی پگڈنڈی پر چلتے ہوئے سلام بن رزاق واقعہ کی پراسراریت کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا اسی میں کھو جائے۔ افسانہ ''کالے ناگ کے پجاری'' میں ان کے اسلوب کی ایک جھلک:

''سب کچھ اسی طرح الٹ پلٹ گیا تھا کہ لوگ محسوس کرتے رہتے جیسے وہ سڑکوں پر سر کے بل چل رہے ہوں۔ لوگ جب زندگی کے عذاب کو جھیلتے جھیلتے تھک جاتے تو سکون کی خاطر ایسی عبادت گاہوں میں پناہ لیتے جہاں سارے اصول کھنڈر بن چکے تھے اور محرابوں پر مکھڑیوں جھالے تان دیے تھے۔ قریب قریب سارے انسانوں کے منہ پر سیاہ پٹیاں بندھی ہوئی تھیں۔ اگر وہ چار لوگ کوشش کر کے آپس میں بولتے بھی تو ان کی گفتگو اس قسم کی ہوئی۔ ''لفظوں کے ملبے میں معنی کی تلاش فضول ہے۔ بےمعنویت کا زہر زندگی کی رگ رگ میں پھیل چکا ہے۔ ساری قدریں سر کے بل کھڑی ہیں۔ انسان نے ہمیشہ نفرت بوئی ہے نفرت ہی کاٹے گا۔''۳۱

سلام بن رزاق کے یہاں موضوعات کی کمی نہیں ہے۔ وہ کسی بھی موضوع کو اپنے مخصوص انداز میں پیش کر سکتے ہیں موضوع اور ہئیت کی مثالیں ''ننگی دوپہر کا سپاہی''، ''زنجیر ہلانے والے''، ''ندی'' اور دوسرے افسانوں میں ملتی ہیں۔ اس افسانے کی موزونیت کے بارے میں خورشید سمیع لکھتے ہیں:

''ننگی دوپہر کا سپاہی'' ان کا (سلام بن رزاق) ایک قابل ذکر افسانہ ہے۔ ننگی دوپہر اور اس کی تیز دھوپ دراصل استبداد اور استحصال کی علامت ہے جس میں آج کا انسان جھلس رہا ہے۔ عصر حاضر نے آج کے انسان کی زندگی چھین لی ہے۔ عوام اس نظام کو بدلنے کی آرزو تو رکھتی ہے لیکن وسائل نہیں رکھتی جو اس تبدیلی کے لیے ضروری نہیں۔ دانشور طبقہ صرف علم اور دانش کے سمندر میں غوطہ زن ہے، لیکن بےعمل و بےحس و حرکت، انجام کار صورتحال یہ ہے کہ سارے مسائل ایک سوال کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ یہ دھوپ کب ڈھلے گی؟ ہمارے گرد روز بروز تنگ ہوتی دیواریں کب گریں گی۔''۳۲

دیکھا جائے تو ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' کا موضوع معاشرتی نظام کی بدنظمی یا پھر ایمرجنسی کا دور بھی ہو سکتا ہے۔ محمد حسن کا قول اس افسانے کے سیاق پر مزید روشنی ڈالتا ہے:

''یہ دھوپ محض ایمرجنسی کی دھوپ نہیں بلکہ شاید اس کا رشتہ پورے صنعتی معاشرے کے تشنج زدہ نظام سے ہے۔''۳۳

اس افسانے میں دکھائی گئی تپتی دھوپ اس کے ظلم و استبداد کی عمارت بیان کر رہی ہے جس کے شکار عوام ہو رہے ہیں۔ اس دھوپ کا تعلق ملک کے پورے تخریبی نظام سے بھی قائم کیا گیا ہے جس میں سیاسی بدعملی اور سماجی بے راہ روی کا نمایاں ہاتھ ہے۔ سائنسی کرشمات اور صنعتی دریافت سے مادہ پرستی کا جو دور شروع ہوا، اس نے ایک المناک بحران کی صورت لے لی ہے۔ گرچہ بورژوا طبقے سے تعلق رکھنے والے یہ لوگ دانشور کہلاتے ہیں لیکن نیک و بد میں امتیاز نہیں کر سکتے تھے۔ جانے انجانے وہ نیکی کو بدی اور بدی کو نیکی بتاتے تھے۔ یہاں سے گھبرا کر جب مرکزی کردار باہر نکلا تو ایک جلوس سے سابقہ پڑ گیا۔ یہ جلوس کی مقصدیت سیاسی رہنماؤں یا سیاسی پارٹیوں کی طرف سے اشارہ سازی بھی

ہوسکتی ہے۔ان تمام حالات سے سلام بن رزاق کی سماجی وابستگی اور معاشرہ کے صحیح ادراک کا پتہ چلتا ہے۔اسی مجموعے ''ننگی دو پہر کا سپاہی'' کی ایک اور کہانی ''انجام کار'' کو لیا جاسکتا ہے ۔اس میں وہ ساری تمثیلی نشانیاں موجود ہیں جو قانون شکنی، پولیس کی زیادتی، شراب اور بدکاری کے اڈوں اور سماجی ظلم میں پستے ہوئے مظلوم اور غریب انسان کی داستان بیان کررہی ہیں۔ یہ تیزی سے بدلتے ہوئے اس سماج کی تصویر کشی ہے جہاں آدمی کو اپنی توقعات کے مطابق سنبھال نہیں پاتا ہے۔اسے خود سے ندامت ہوتی ہے۔وہ شاید ان فتنہ صفت لوگوں سے لڑنے کی یا ان سے جیت جانے کی امید کھو چکا ہے جو خواہ مخواہ اس کو لڑنے کے لیے آمادہ کر رہے ہیں۔ وہ شیطان صفت عناصر جو قانون کے سائے میں غیر قانونی کام کررہے ہیں اور اس کے خلاف آواز اٹھانے پر اسے جان سے مار سکتے ہیں۔اس کی آواز حلق میں ہی گھٹ کر رہ گئی۔ملامت زدہ لیکن ضمیر کا گلا گھونٹ کر وہ کس طرح اس شراب کے ڈھابے کی طرف بڑھتا ہے یہ بیانیہ ملاحظہ ہو:

> ''مجھ پر چاقو اٹھانے والا اپنی کمر پر دونوں ہاتھ رکھے اس طرح کھڑا مجھے گھور رہا تھا۔ میں دھیرے دھیرے چلتا ہوا قریب کی ایک بنچ پر جا کر بیٹھ گیا۔ اتنے میں شامو لنگی اور بنیان پہنے باہر نکلا۔ اس کے ساتھ دو چھوکرے اور بھی تھے۔شامو کے تیور اچھے نہیں تھے۔''
>
> ''کون ہے رے!''اس نے تیکھے لہجے میں مجھ پر چاقو اٹھانے والے چھوکرے سے پوچھا۔ پھر اس کے جواب دینے سے پہلے ہی اس کی نظر مجھ پر پڑ گئی اور وہ بھی ایک لمحے کے لیے ٹھٹک گیا.....شاید وہ بھی سمجھ گئے تھے کہ اب یہاں کچھ ہونے والا ہے۔ میں اس طرح بینچ پر بیٹھا شامو کی طرف دیکھ رہا تھا۔شامو نے اپنی لنگی اوپر چڑھاتے ہوئے کڑے لہجے میں پوچھا:
>
> ''اب کیا ہے''
>
> معاً اس کی اور میری نظریں ملیں۔اس کی آنکھوں سے چنگاریاں نکل رہی تھیں۔
>
> میں نے نہایت پرسکون لہجہ میں جواب دیا۔
>
> ''پاؤ سیر موئی اور ایک سادا سودا۔''
>
> شامو کے ہاتھ سے لنگی چھوڑ چھوٹ گئے اور وہ حیرت سے میری طرف دیکھنے لگا۔[۳۴]

کہانی کا اختتام کتنے سوالات چھوڑ دیتا ہے کہ انسان بدی کا مقابلہ کرنا چاہے بھی تو نہیں کر سکتا۔اس بدکار نظام میں جہاں پولیس غنڈوں کے ساتھ ملی ہوئی ہے، وہ بدی کے ساتھ مفاہمت کرنے پر مجبور ہے۔اگر چہ یہ کہانی علامتی کہانی کی خوبیوں یا تعریف پر پوری نہیں اترتی ،لیکن اس کی گہری سطح معنیاتی تہہ داری اور زبان کے استعاراتی تفاعل کو پیش کرتی ہے جو تمثیل کا راز بھی ہے اور علامت کا بھی۔حقیقت سے بھرپور اس کہانی میں شعوری طور پر علامت کا استعمال نہیں ہوا ہے لیکن کہانی میں بقول گوپی چند نارنگ:

> ''اگر فن کار کو بیانیہ اور اس کے معنیاتی انسلاکات پر قدرت حاصل ہے تو اس میں سے از خود علامتی مفاہیم کی شعاعیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ کاش اتنی گنجائش ہوتی تو ''انجام کار'' کے ایک موڑ سے اس کی مثال پیش کی جاسکتی ہیں.....اس کہانی کی وجودی معنوی جہت بھی ہوسکتی ہے جس کے

نشانات پورے بیانیہ میں ایک سے زیادہ مقامات پر روشن نظر آتے ہیں۔''[۳۵]

سلام بن رزاق موضوع کے انتخاب میں بری سوجھ بوجھ کا ثبوت دیتے ہیں۔ٹھوس اور سنجیدہ مسئلہ پر مناسب انداز میں واقعہ نگاری اور اسلوب میں توازن بنا کر پیش رفت کرتے ہیں زبان و بیان میں بے جا آرائش و زیبائش سے پرہیز کرتے ہیں۔وہ اپنے افسانوں میں کہانی پن کی تلاش الفاظ،محاوروں اور علامتوں سے کرتے ہیں۔معاشرے میں اب اخلاقی اور روحانی اقدار کی زوال پذیری، مذہبی عقائد کی بے اثر اور فرد کے استحصال کے پس پردہ جو سماجی اور سیاسی محرکات کارفرما ہوتے ہیں،انہیں وہ علامتوں کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔ان کیفیات کو اپنے قلم سے ڈبو کر اور ذاتی تجربہ بنا کر اس طرح بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والے کو وہ اپنی زندگی کا ایک حصہ معلوم ہوتی ہے۔

ایک ڈرامائی کیفیت کے ساتھ میں احتجاج کی شدت کا بڑا خوبصورت امتزاج ان کے افسانوں کی فضا کو بے حد پراثر بنا دیتا ہے۔ساتھ ہی کردار نگاری کے نمونے بھی بڑے دلکش ہوتے ہیں۔اس ضمن میں ان کا ایک افسانہ''دوسرا قتل'' بھی دیکھا جا سکتا ہے۔اس افسانے میں عصر حاضر میں روحانی اقدار کی پامالی، مذہبی عقائد اور اخلاقی رویوں کو معدوم ہوتے دکھایا گیا ہے۔

مادی آسائش اور محض دکھاوے کے لیے ناجائز اور غیر قانونی ذرائع سے دولت حاصل کرنا لوگوں کا شیوہ بن گیا ہے۔اسی صورت حال کو لے کر افسانے کا پلاٹ تیار ہوا ہے۔افسانے کا مرکزی کردار شنکر اپادھیائے ہے۔وہ جس سوسائٹی سے تعلق رکھتا ہے۔وہ Money minded (زر پرست) ہے۔وہاں لوگوں کی زندگی کا مقصد صرف اور صرف دولت کمانا ہے،خواہ ذرائع کوئی بھی ہوں۔وہ مادی ترقی کو ہی زندگی کا حاصل سمجھتے ہیں۔دولت کی ہوس میں وہ ساری قدریں نیست و نابود کر دیتے ہیں۔شنکر اپادھیائے بھی حصول زر کی ہوس میں اپنے دوست سریش کی بیوی کو اپنے عشق کے جال میں پھنساتا ہے۔اس کی مدد سے اپنے دوست کو قتل کر کے ساری دولت پر قابض ہو جاتا ہے۔لیکن ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ اس کے باطن سے نکل کر اس کا ضمیر سامنے آن کھڑا ہوتا ہے اور اسے گناہ کا احساس دلاتا ہے،جس کا ردعمل یہ ہوتا ہے کہ وہ اس پر گولی داغ دیتا ہے اور اپنی دانست میں وہ اپنے ہمزاد کو ختم کر دیتا ہے اور گناہ کے بوجھ کو اپنے کندھوں سے اتار پھینکتا ہے۔اسی طرح بجائے اس کے کہ وہ خودکشی کرتا، اپنے ضمیر کو قتل کر کے جیتا ہے۔اس قسم کے موضوعات سے اندازہ ہوتا ہے کہ سلام بن رزاق معاشرہ کی بے حسی اور بے راہ روی پر کیسی گہری نظر رکھتے ہیں۔

اسی طرح ان کے ایک اور افسانے''زنجیر ہلانے والے'' میں بھی سماج کی بدنظمیوں کو ظاہر کیا گیا ہے۔اس پورے افسانے میں ایک انجانا خوف، دہشت ناکی اور ایک خطرے کا عالم ہر طرف چھایا نظر آتا ہے۔اگرچہ کہانی کے کردار اسی دنیا کے گوشت پوست کے انسان ہیں،لیکن زنجیر ہلانے والے کرداروں نے جن کا کوئی تعارف نہیں کروایا گیا،افسانے میں ایسی پراسراریت پیدا کر دی ہے جو قاری کی تشویش اور دلچسپی میں اضافہ کر کے اسے کہانی اختتام تک پڑھنے پر مجبور کرتی ہے۔افسانہ نگار کہانی کے بیانیہ سے قاری کو یہ سمجھانے کے لیے کامیاب ہوتا ہے کہ جن زنجیر ہلانے

والوں کا اس نے ذکر کیا ہے، وہ اور تو سب کچھ ہو سکتے ہیں لیکن دوست یا اپنے نہیں ہو سکتے۔ ان کی طرف بڑے نرم اور دبے ہوئے لہجے میں اشارے کنایے کیے ہیں جن کو پڑھ کر تحریر کی لطافت کا اندازہ ہوتا ہے۔

> ''ہاں کون تھے وہ لوگ؟'' ''کوئی دوست؟'' ''دشمن بھی تو ہو سکتا ہے۔''
> ''کہیں آخری رات کے پہر نکلنے والا شیطانوں کا کوئی قافلہ تو نہیں۔''
> ''لٹیرے بھی تو ہو سکتے ہیں۔'' ''کسی نے ان کے چہرے دیکھے تھے۔''
> آخری سوال پر یک بیک چاروں طرف خاموشی چھا گئی....تھوڑے توقف کے
> بعد کسی کونے سے آواز آئی.....نہیں۔'' ۳۶

رشتوں کی کم مائیگی اور بے اعتباری کی کیفیت پورے افسانے میں طاری ہے۔ ایسے میں ایک فرد کے لیے یہ پہچاننا مشکل ہے کہ کون دوست ہے اور کون دشمن، چہرے صحیح سالم ہوں تو شناخت بھی کی جائے۔ یہاں تو چہرہ ہی مسخ ہو گیا ہے۔ ''زنجیر ہلانے والے'' میں رات کی تاریکی میں بھی گھوڑ سوار آتے ہیں اور زنجیر ہلا کر چلے جاتے ہیں۔ سہمے سہمے لوگ دروازہ کھولتے ہیں، ایک دوسرے سے استفسار کرتے ہیں، چہ میگوئیاں ہوتی ہیں۔ ایک شخص کہتا ہے:

> ''مگر ایک بات ہے، اتنی رات گئے ہماری زنجیریں ہلا کر بیدار کرنے والے دوست ہی ہو سکتے ہیں۔ مگر ہم لوگ سوئے ہوئے ہی کب تھے کہ بیدار ہوتے۔ ہم تو محض خوف سے گھروں میں بند ہو گئے تھے، اُف اندھیرا اب بھی کتنا گھٹا ہے۔ اس اندھیرے میں دوست، دشمن کی تمیز کیسے ہو کہ ہم خود اپنے چہرے بھی نہیں دیکھ پا رہے ہوں۔'' ۳۷

یہاں شناخت سے محروم ہونے کی حالت اور کس پر بھروسہ کریں نہ کریں، اس کیفیت نے ایک عجیب سی دہشت پیدا کر دی ہے۔ افسانے کی سچویشن اور نفسیات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے علامتی اسلوب میں لکھا گیا یہ افسانہ ان کے بہترین افسانوں میں سے ایک ہے۔

ان ہی افسانوں کی مثال کے ساتھ ایک اور افسانہ ''کالے ناگ کے پجاری'' کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس افسانے کا پلاٹ بڑی چابک دستی سے بنا گیا ہے۔ اس افسانے میں ایک بوڑھا جو ٹرین کے سفر کے دوران کہانی بیان کر رہا ہے۔ اس کا حلیہ اتنا پر اسرار ہے کہ وہ خود اساطیری کہانیوں کا ایک کردار نظر آتا ہے۔ بوڑھے کے چاروں طرف بیٹھے مسافر اس دہشت ناک کہانی کو پوری توجہ سے سن رہے ہیں۔ خوف و حیرت سے پھیلی ہوئی ان کی آنکھیں بوڑھے کے جھری دار چہرے پر گڑی ہوئی تھیں۔ کہانی سننے میں اگر چہ سب ہمہ تن گوش ہیں، لیکن کہانی کے اختتام پر مرکزی کردار مطمئن ہوتا نظر آتا۔ آخر کار کہانی سنانے والے کو یہ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ آج کے حقیقت پسند انسان کو کہانیوں سے نہیں بہلایا جا سکتا۔ قاری کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کے لیے کہان پن کی صفت مکمل طریقے سے موجود ہے۔ کالے ناگ اور اس کے پجاریوں کے بیان میں گہری معنویت پائی جاتی ہے۔ علامتیں پیچیدہ اور گنجلک نہیں ہوتیں، ترسیل و تفہیم کا کوئی مسئلہ ان سے پیدا نہیں ہوتا۔ جس شہر کا المیہ بیان کیا گیا ہے، وہاں مذہبی، روحانی اور اخلاقی طور پر

زوال آمادہ معاشرہ نظر آتا ہے۔ظلم، جبر اور بربریت کے شکنجے میں جکڑے لوگوں کو کہیں پناہ نہیں ملتی۔ان کہ عبادت گاہوں کے سارے اصول ٹوٹ چکے ہیں۔بے معنویت کا زہر زندگی کی رگ رگ میں سرایت کر گیا ہے۔انسانوں میں کچھ رہا ہو یا نہیں،لیکن انسانیت باقی نہیں رہی ہے۔اسی لیے اس افسانے میں یہ دکھانے اور بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ''کالے ناگ کے پجاری''اپنے ہی جیسے انسانوں کو اس ناگ کے سامنے چارہ بنا کر تنوع مند اور تازہ دم ہو جاتا ہے۔اس شہر میں یہ سلسلہ روز و شب جارہ رہتا تھا۔شہر کی ساری سڑکیں،قبرستانوں اور شمشان گھاٹوں کے دروازوں پر جا کر ختم ہو جاتی تھیں۔ان پھاٹکوں پر جلی حروف میں خوش آمدید لکھا ہوتا تھا۔سارے شہر میں صرف کالے ناگ کے پجاریوں کے قانون کی گہما گہمی تھی۔ایسی المناک سچویشن میں آدمی جینے پر مجبور تھا،یکے بعد دیگرے وہ سب کالے ناگ کے شکار بن رہے تھے لیکن اس کا پھن کچلنے کی آج تک کوئی ہمت نہیں کر سکا تھا۔

سلام بن رزاق کی علامتی کہانیوں میں کچھ اور قابل ذکر کہانیاں''بجوکا''،''ندی''اور''درمیانی صف کے سورما''بڑی توجہ اور انہماک سے پڑھی جاتی ہیں۔''بجوکا''میں سلام بن رزاق نے دیہات کی فطری زندگی اور شہر کی بور زندگی میں ایک موازنہ کی صورت پیدا کی ہے۔کچھ حد تک ایک عورت کے جنسی رویہ پر بھی روشنی ڈالی ہے۔شالو جو دیہات میں پلی بڑی ایک عورت ہے،اپنے شوہر اشوک کی شدید چاہت سے نالاں ہے۔اس کی تمنا ہے کہ جیسے شوہر ہوتے ہیں،کبھی ڈانتے ہیں،کبھی پیار کرتے ہیں،کبھی جھڑک کر برا بھلا کہتے ہیں،ناراضگی کلا اظہار کرتے ہیں روٹھنے پر منانے کا موقع دیتے ہیں،لیکن یہاں تو اس کا اشوک نرالا ہے۔ہر بات میں اس کی ہاں میں ہاں ملاتا ہے،ہر وقت پیار محبت کی باتیں کرتا ہے۔ایک دن وہ کھیتوں کے بیچ سے گزرتے ہوئے وہاں پر کھڑے''بجوکا''کو دیکھتی ہے تو طنزاً پتھر اٹھا اٹھا کر اسے مارتی ہے،اشوک کو جتانے کے لیے کہ دیکھ تم بھی ایسے ہی بے حس ہو،کھوکھلے اور بے جان سے ہو جیسے یہ بجوکا۔ہمیشہ یکساں حالت میں کھڑے رہنے والے بجوکا کی طرح اپنے شوہر کے اس رویے سے وہ کڑھتی جارہی ہے۔اس کا خیال:

> ''صبح سے شام تک اور شام سے صبح تک سب کچھ ایک دم سوچا سمجھا،بندھا ٹکا ایک جیسا،جیسے گھڑی کی سوئیاں ایک دوسرے کے پیچھے بھاگتی رہتی ہیں۔ٹک۔ٹک۔ٹک۔''۳۸

اس اقتباس سے ایک قسم کی بدمزگی اور اکتاہٹ کا احساس نمایاں ہوتا ہے۔اگرچہ سلام بن رزاق نے بجوکا کی علامت شالو کے شوہر اشوک کے برتاؤ سے جوڑنے کے لیے پیدا کی ہے،لیکن بہت ساری نفسیاتی باریکیوں کی وجہ سے یہ پوری طرح اس پر صادق نہیں آتی۔راجندر سنگھ بیدی کی کہانی''لاجونتی''کی لاجو اور شالو کا مسئلہ ایک ہے۔نہ وہاں جنس کی چاہ تھی نہ یہاں،بس دونوں شدید چاہت کی مخالف ہیں۔دونوں اپنے شوہر سے جارحانہ انداز ہونے کی امید کرتی ہیں۔لاجو کی چاہت کے پیچھے ایک اہم مسئلہ تھا کہ وہ جب سے پناہ گزینوں کے کیمپ سے واپس لائی گئی تھی،اس کا شوہر جو اسے مارتا پیٹتا تھا،اب اسے ایسے رکھتا تھا کہ ہاتھ لگتے ہی وہ چھوئی موئی کی طرح کمہلا جائے گی۔شالو کے

ساتھ اب کوئی مسئلہ نہیں پیش آیا، اس لیے بجو کا معقول نفسیاتی جواز نہ ہونے کی وجہ سے کمزور علامت بن جاتا ہے۔ اس کے برعکس ''ندی'' ایک زبردست کامیاب علامتی افسانہ کہا جاسکتا ہے۔ اس افسانے میں بین الاقوامی سطح کے مسائل پیش کیے گئے ہیں۔ افسانے میں دکھایا گیا ہے کہ ہم ایک ندی کے باسی ہونے کے باوجود الگ الگ ناپوؤں میں بٹ گئے ہیں۔ ہم نے اپنی حدیں قائم کر لی ہیں لیکن اپنی ہی قائم کردہ حدود کو توڑ کر دوسروں کی حد میں داخل ہوکر انہیں پریشان کرنے سے باز نہیں آتے۔ ہم اپنے پڑوسیوں کو ذلیل وخوار کرنے میں اپنی برتری سمجھتے ہیں۔ بڑی طاقتوں کی خوشامد کرتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح انا کا راگ پالنے والے یہ ناداں اپنی انا کو لہولہان کرتے ہیں۔ ان سب کے لیے مگرمچھ اور مینڈک کی علامتیں استعمال کی گئی ہیں۔ جب صورت حال بدلنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی تب عمر رسیدہ مگرمچھ خدا سے دعا کرتا ہے کہ کسی طرح سوکھی ندی میں باڑھ آجائے تاکہ چھوٹے چھوٹے ٹاپوؤں میں تقسیم پھر اس ندی میں گھل مل جائیں اور اس کے وسیع دامن میں جذب ہوکر اسی کا ایک حصہ بن جائیں۔ لیکن جب وہ دعا ختم کر کے آنکھیں کھول کر دیکھتا ہے تو اس کی دعا پر آمین کہنے کے بجائے تمام مینڈک ندی کے برائے نام گدلے اور بدبودار پانی میں ڈبکیاں لگا کر گم ہو جاتے ہیں۔ گویا وہ موجودہ صورت حال میں تبدیلی کے خواہاں نہیں ہیں۔ سیلاب کا اشارہ طوفانِ نوح کی طرف بھی اشارہ ہوسکتا ہے، جس میں مکمل تباہی کے بعد بہتر صورت حال کی علامتیں ظاہر ہوئیں تھیں۔ یہاں مگرمچھ مکاری سے بھرپور کردار بھی ہوسکتا ہے۔ مینڈک منہ چھپانے والے افراد ہوسکتے ہیں جو حالات سے منہ چھپا لیتے ہیں اور خطرے کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں جٹا پاتے۔ خشک اور سوکھی ندی وہ تیزی سے بدلتے حالات ہیں جو لوگوں کو اپنی شناخت سے بھی دور کر گئے ہیں۔ ان کی اقدار ان کی تہذیب نیست و نابود ہوتی جارہی ہے۔ ''ندی'' میں بڑھنے والا سیلاب شاید اس تبدیلی یا انقلاب کو لے آئے جس کے ذریعے لوگ خود اپنی شناخت قائم کرسکیں۔

اسی طرح ''درمیانی صنف کے سورما'' میں درمیانی صنف کے لوگوں کی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے جس میں علامت کے پردے میں سماج کے ایک ایک زخم کو کریدا ہے۔ یہاں پر یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ دبی کچلی، بزدل اور ڈرپوک قوم بھی ظلم و جبر کے خلاف آواز اٹھا سکتی ہے۔ یہاں پر پولیس کو جبر کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

سلام بن رزاق نے کئی افسانوی مجموعوں سے اردو فکشن میں مایہ ناز اضافے کیے ہیں۔ ان میں ''ننگی دوپہر کا سپاہی''، ''شکستہ بتوں کے درمیان'' کو بڑی قدر و منزلت حاصل ہوئی۔ ''معبر'' کے سارے افسانوں میں ان کا فن مزید اور نکھر کر سامنے آتا ہے۔ اس کے سارے افسانے سماجی حقیقت نگاری کی زبردست جھلکیاں پیش کرتے ہیں۔ اس مجموعے پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر صادقہ ذکی نے لکھا ہے:

> ''ان افسانوں میں موجودہ تہذیب کی جو صورت حال ابھر کر سامنے آئی ہے، وہ یہ ہے کہ نئی دنیا کا باسی اغراض کے سامنے میں جیتا اور مرتا ہے۔ ایک دوسرے کے وجود کی سالمیت کو گوارہ کرنا اس کے لیے مشکل ہوگیا ہے۔ فنی اعتبار سے ان افسانوں میں ذہنی کیفیات کے اتار چڑھاؤ کو زیادہ داخل کیا گیا ہے، اس لیے

> طوالت کے باوجود افسانوں میں دلچسپی قائم رہتی ہے۔ دوسرے فنی وسائل سے بھی کام لیا گیا ہے۔ افسانہ نگار کو مختلف طبقوں کی زبان اوراس کے تازہ تخلیقی اظہار پر قدرت حاصل ہے۔ وہ ایک افسانوں میں فلسفے کے علمی اظہار کے لیے زبان کے بہاؤ کو متاثر بھی کیا گیا ہے۔''۳۹

سلام بن رزاق کے فن کو ان کے افسانوں کے آئینے میں دیکھیں تو کہیں سیاسی، کہیں معاشرتی اور کہیں جذباتی توڑ پھوڑ اور بدنظمیوں کی تصاویر ملیں گی۔ان کے یہاں علامتیں اپنی مبہم شکل میں وارد نہیں ہوتیں بلکہ انتہائی سلجھے ہوئے اور صاف سیدھے انداز سے ان تک قاری کی ترسیل ہوتی ہے۔ مثلاً کتے کی علامت یا استعارہ بہت سے افسانہ نگاروں نے استعمال کیا ہے۔شوکت حیات کے یہاں کتا بھوک ،افلاس اور ایک اضطراب و بے چینی کی کیفیت کا حامل ہے۔قمر احسن کے یہاں کتا فرد سے منسلک ہونے کا استعارہ ہے۔الیاس احمد گدّی کتے کو انسانی قدر کے لحاظ سے استعمال کرتے ہیں۔حسین الحق کے یہاں کتے خونخوار،سیاسی اور معاشرتی بدنظمی کا آئینہ بن گئے ہیں۔اسی کتے کے استعارے سے سلام بن رزاق نے ''قصہ دیو جانس جدید'' میں پورے افسانے کی theme تیار کی ہے۔گویا افسانے میں کتے کی ساری خصلتیں مختلف علامتوں کے توسط سے سامنے آئی ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ایک قسم کی علامت جب مختلف ذہن وفکر اور تخیل وتکنیک کا استعمال کرنے والوں کے ہاتھ میں جاتی ہے تو اس کا تاثر بھی بدل جاتا ہے اور کیفیت بھی۔ یہی صورت حال ''بجوکا'' کی علامتی شکل کے ساتھ رہی ہے۔ کتنے افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے طرزِ بیان اور زاویۂ نگاہ سے اس کا احاطہ کیا ہے۔ نئے تجربات کرنے اور جدید افسانے لکھنے والوں کے بارے میں جب بھی بحث چھیڑی گی ، اس میں سلام بن رزاق کے ممتاز اور مقتدر افسانوی سفر کا ذکر ضرور آئے گا۔انہوں نے نئی ادبی روایات،نئی سوچ،اور نئی فکر سے اردو افسانے کو جو جاذبیت اور قبولیت بخشی ہے،وہ لائق تحسین ہے۔اظہار اور اسلوب کے نئے نئے انداز سے اپنے متن کی موزونیت کو پرکشش شکل دینے میں انہیں مہارت حاصل ہے۔

علامتی افسانوں کے ماہرین میں سریندر پرکاش بھی پوری شدومد سے شریک نظر آتے ہیں۔ان کی افسانہ نگاری کا آغاز 1945 کے آس پاس افسانہ ''دیوتا'' کی تخلیق سے ہوا تھا۔ان کو صحیح معنوں میں جو پہچان ملی وہ 1960 کی دہائی میں شائع ہونے والے افسانوی مجموعہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم'' سے ہوئی۔اس مجموعے میں شامل تقریباً ہر افسانے سے قاری نے یہ اندازہ لگا لیا کہ ان کا پسندیدہ اسلوب علامتی اظہار ہے۔ان کے ابتدائی افسانوں میں ایک افسانہ ''نئے قدموں کی چاپ'' علامتی افسانہ ہی تھا،جس میں انہوں نے نئی اور پرانی نسل کے باہمی تصادم وکشمکش، تضادات اوران کے احساسات وخیالات کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ان کے زیادہ تر افسانے اس لحاظ سے بھی اہم ہیں کہ وہ قدیم روایات کی معنویت واہمیت سے منکر نہیں ہیں لیکن جدت طرازی سے چشم پوشی بھی نہیں کرتے۔ وہ عصری حسیت کے حامل ہیں۔ وہ زندگی کی حقائق کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔

سائنسی اور صنعتی ترقی کے باوجود انسان کی روح کتنی کھوکھلی ہوگئی ہے۔ رشتوں میں کیسی دراڑیں پڑ گئی ہیں۔

رنگ ونسل اور مذہب کے نام پر کیسے نفاق کے بیج بوئے جارہے ہیں اور انسان کس طرح سیاسی، سماجی اور اقتصادی بحران کا شکار ہو رہا ہے۔ان کے بیشتر افسانوں میں عہد حاضر کے انسان کی نفسیات اور اس کے ذہنی مسائل کو وہ تہہ داری کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ یہ ان کے افسانوں کی خاص صفات ہیں۔ان کی تہہ دار علامتیں معنویت سے پُر ہوتی ہیں جس کے لیے وہ استعاروں کا بھی سہارا لیتے ہیں۔وہ فضا سازی میں ماہر ہیں۔اپنی ذہنی کیفیات اور مقاصد کو قاری کے ذہن میں منتقل کرنے کا ملکہ انہیں حاصل ہے۔ان کے یہاں موضوع سے زیادہ Treatment پر زور دیا جاتا ہے۔ موضوع کی پیش کش کے لیے ان کے پاس اظہار کے متنوع طریقے ہیں۔

سریندر پرکاش کے پہلے افسانوی مجموعے''دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم''جو چودہ کہانیوں پر مشتمل ہے،اس میں ان کے فنی اظہار کے لیے نئے نئے پیکر مل جاتے ہیں۔علامت کی فطرت اور اس کی ماہئیت ان افسانوں کو پڑھ کر ہوتی ہے۔اس افسانوی مجموعے کا پیش لفظ لکھتے وقت مشہور و معروف نقاد شمس الرحمٰن فاروقی نے بجا فرمایا ہے:

> ''ہر افسانہ نگار اپنے تجربات ہی سے آغاز کرتا ہے اور ہر انسان کے تجربات میں کم سے کم اس قدر مماثلت تو ہوتی ہی ہے جتنی دو انسانوں میں ہوتی ہے فرق صرف اتنا ہے کہ سریندر پرکاش نے اپنے تجربات کے اصلی خام مال سے نزدیک تر رہنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ تجربہ اپنی پوری بھیانک عریانی اور مہیب حسن اور سحر انگیز تازگی کے ساتھ سامنے آسکے۔دوسری بات یہ ہے کہ سریندر پرکاش کا افسانہ نہ اپنے پیش روؤں کی نفی کرتا اور نہ پرانی روایت کی اصلیت سے انکار کرتا ہے۔تجربے کو محدود، مدلل اور منطقی کر کے بہت اچھا افسانہ بن سکتا ہے۔''[۳۴]

سریندر پرکاش کے افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بعد اس سے شاید ہی کوئی انکار کرے کہ وہ آزاد ذہن رکھنے والے ایسے تخلیقی فن کار ہیں جو صرف اپنے محسوسات اور اپنے جہانوں کی تلاش میں سرگرم رہتے ہیں۔زندگی کی بھاگ دوڑ اور اذیتوں سے کچھ دیر نجات حاصل کرنے کے لیے یہ انسان کس طرح دوسرے آدمی کے ڈرائینگ روم میں بیٹھ کر زندگی کا تلخ منظر نامہ پیش کر رہا ہے۔

سریندر پرکاش کے افسانے زبان و بیان کے اختصار اور تہہ در تہہ علامتوں کی وجہ سے ممتاز ہیں۔کہیں کہیں پر انہوں نے ایک جملے سے ایک پیراگراف اور ایک پیراگراف سے پورے صفحے کا کام کیا ہے۔

سریندر پرکاش کا نظریہ ہے کہ ادیب اپنے زمانے سے جڑا ہوا نہیں ہوتا، بلکہ ادیب اپنے مستقبل سے بھی ہم کنار اور وابستہ ہوتا ہے۔وہ اپنے عہد اور اپنے سماج کا منظر نامہ لکھتا ہے،خواہ اس کا اسلوب کیسا بھی ہو۔اب''دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم''ہی میں دیکھ لیجیے۔یہ افسانہ سریندر پرکاش کا اہم علامتی افسانہ ہے۔اس کے اشارے مبہم ہیں، لیکن ایک قسم کے لطیف تاثر سے خالی نہیں۔اس میں معنوں کا ایک جہان آباد ہے، پڑھنے والے کو آزادی حاصل ہے کہ وہ جو معنی نکالنا چاہے، نکالے۔متذکرہ افسانے کا اقتباس ہے:

> ''وہ ابھی نہیں آیا۔رات باہر لان میں اتر آئی ہوگی۔''لاٹھی ٹیکنے کی آواز''پھر قریب آتی ہوئی محسوس ہوتی

ہے۔ میں تیزی سے بڑھ کر دروازے کا پردہ ہٹا دیتا ہوں۔ایک اندھا،ادھیڑعمر آدمی لاٹھی کے سہارے بڑھ رہا ہے۔ نپے تلے قدموں کے ساتھ لاٹھی کی باقاعدگی سے ابھرتی ہوئی آواز کے ساتھ۔اس سے پیشتر کہ میں اسے بڑھ کر روکوں ، وہ آگے بڑھ جاتا ہے اور خاموشی سے برآمدے کے خم میں مڑ جاتا ہے۔ایکا یکی پلٹ کر میں کمرے کے خالی پن کو گھورتا ہوں۔ بڑا خوبصورت کمرہ ہے۔دیوار بارہ سنگے کا ایک سر لٹکا ہوا ہے اور اس کے نیچے ایک بڑا ہی مرصع تیر کمان آرائش کے لیے لٹکا ہوا ہے۔کھڑکی اور دروازے کے درمیان والی دیوار کے خالی پن کو کھرنے کے لیے چوڑے سنہرے چوکھٹے والی ایک بڑی تصویر ٹنگی ہے،جس میں ہزار رنگوں والی ان گنت جنگلی چڑیاں پھدکتی ہوئی نظر آرہی ہیں۔''[۴۱]

تہہ داری اور معنویت سے مملو پورا افسانہ کتنے معانی ومطالب کی طرف لے جاتا ہے۔برآمدے میں لاٹھی ٹیک کر چلنے والا آدمی بیک وقت کئی مفاہیم کی طرف اشارہ کرتا ہے۔وہ برآمدے میں ایک طرف آتا ہےاور گزر جاتا ہے۔اس کے آنے اور جانے میں باقاعدگی ہے۔وہ اندھا، بہرا اور گونگا ہے۔کہانی کا کردار اسے پکڑنا چاہتا ہےلیکن ناکام رہتا ہے۔کہیں یہ لاٹھی بردار آدمی وقت تو نہیں۔وقت بھی تو ایک تسلسل کے ساتھ حرکت پزیر رہتا ہے۔وہ بھی اندھا، بہرا اور بے زبان ہوتا ہے۔بس اپنا کام کیے جاتا ہے۔لاٹھی کی کھٹ کھٹ کی آواز مشینی اور میکانکی زندگی کا شور ہوسکتی ہے۔ ''ڈرائینگ روم'' کی تخلیقی توضیح پر گوپی چند نارنگ نے اپنے خیالات کا اظہار یوں کیا ہے:

''ڈرائینگ روم ہمارا جدید معاشرہ ہے۔سمندر، میدان اور وادی سے گزر کر آنے والا شخص عہد آفرینش کا انسان ہےاور جس انسان سے اس کی ملاقات نہیں ہو پاتی ہے، وہ وقت یا صنعتی دور کا بےشخصیت انسان ہے جس کا وجود میکانکیت کی نذر ہو چکا ہے۔کہانی عہد آفرینش کے انسان کی اپنائیت ،رفاقت اور معصومیت کے احساس سے شروع ہوتی ہے۔صنعتی دور کے اثر سے پیدا ہونے والی ذہنی علاحدگی (Allienation) کی مختلف کیفیتوں کو ابھارتی ہےاور اپنائیت کے فقدان کے المیہ کو نقطۂ عروج پر پہنچا کر ختم ہوجاتی ہے۔''[۴۲]

پورے افسانے کا نظام سمندر، میدان ،سفر، پگڈنڈی، پہاڑ، وادی، کشتی ،ریت ،اڑتا صحرا وغیرہ ان سب علامتوں سے ہمارے سامنے پورا افسانہ کھلتا جاتا ہے۔شاید یہ سفر قدیم سے جدید کی طرف ہے یا صحرائی تہذیب سے شہری تہذیب کی طرف ہے۔شکست وریخت کا یہ سلسلہ شروع سے آخر تک پڑھنے والے کو کہانی سے جوڑنے رکھتا ہےاور اس کے تجسس کو برقرار رکھتا ہے۔

سریندر پرکاش کی رمز وکنایہ سے بھرپور کہانیاں تجرید اور علامت کے کامیاب نمونے پیش کرتی ہیں۔زندگی کے نرم گرم حادثات اور واقعات نے کہانیاں بن کر ان سے مختلف اسلوب میں اظہار کرایا اور وہ اس میں کامیاب بھی ہوئے۔اس ضمن میں 'تلقارمس' اور 'جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں' جیسے افسانے بھی قابل ذکر ہیں۔''تلقارمس'' افسانے مین سریندر پرکاش نے کئی نئے تجربے کیے ہیں۔واقعاتی فضا سے پورا افسانہ اساطیری رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔اس دور کی بھاگ دوڑ میں ذہنوں کا انتشار کس قدر حاوی ہے،اس کا اندازہ افسانے کے اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے:

''جھونپڑیاں جلنے تک گاڑی پلیٹ فارم پر آجاتی اور سن لوگ آگے بڑھ کر اپنی اپنی لاش پہچان لیتے۔ پھر وہ کرم کباب کی بانگ لگاتے۔ کوئی نہ پوچھتا کہ کس عزیز کے گوشت کے کباب ہیں۔ آج کے کتنے بڑھے جمع ہوئے۔ درخت نے کتنی بار جھک کر سلام کیا۔ توری کی بیل پر کتنے پھول لگے اور مدھو مانتی اداس کیوں ہے۔ ہر پودے کو پانی دو مگر قسم کسی کی نہ کھاؤ۔ ہم سب ایک دوسرے فریب ہونے کے غم میں کھلے جا رہے ہیں۔ تہہ بند باندھنے کا ہنر سیکھنے کی کسی کو فکر ہی نہیں۔ ننگا آدمی خدا کو کیا منہ دکھائے گا۔ ننگی نہائے گی کیا نچوڑے گی کیا مگر جب ننگی نے دامن نچوڑ دیا تو فرشتے وضو کرنے لگیں گے۔''[۴۳]

حقیقت نگاری اور خارجیت پسندی کے ردِعمل کے طور پر جو صالح قدریں تھیں، ان کی بھی چشم پوشی نہیں کی گئی۔ ''جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں'' اس لحاظ سے اہم ہیں کہ اس میں فطرت سے دور ہونے کے نقصان کی طرف اشارہ سازی ہے۔ اس دور کی سائنسی و صنعتی ترقی اور شہر میں زندگی بسر کرنے کے شوق نے انسان کو فطرت سے دور کر دیا ہے۔ وہ اپنی تہذیب اور فطرت کی سادگی و معصومیت سے محروم ہو گیا ہے۔ اس کی محرومی اور بے بسی کس طرح سے اس افسانے میں پیش کی گئی ہے ایک جھلک ملاحظہ ہو:

''ہزاروں ورش پہلے کی بات ہے۔ اس ندی کے کنارے وہ نگر بسا ہوا تھا جس میں ''میں'' رہتا تھا۔ نگر کے لوگوں نے اپنا سب کچھ ندی میں بہا دیا حتیٰ کہ ان کے پاس بچوں اور اناج کے سوا کچھ بھی نہ رہ گیا۔ ان کے لباس سیاہ تھے اور سروں پر سفید کپڑے بندھے تھے اور وہ سب اپنے سینے پر ہاتھ باندھے بازاروں میں گھوم رہے تھے۔''[۴۴]

صنعتی عہد کے اس بنجر پن نے اس میں ''میں''، یعنی انسان کو تابوت میں قید ایک لاش میں تبدیل کر دیا ہے۔ علامتوں اور استعاروں کو برمحل استعمال کرتے ہوئے خود انسان کے ہاتھوں اپنی بربادی کے اسباب مہیا کرنے کی کہانی بڑے خوبصورت انداز میں پیش کی ہے۔

سریندر پرکاش کے افسانوں کو پڑھتے وقت بار بار احساس ہوتا ہے کہ انہوں نے زبان کا بڑا خوبصورت اور متنوع استعمال کیا ہے۔ علامتوں اور استعاروں کے زیادہ استعمال نے ان کی نثر کو شعری آہنگ سے قریب کر دیا ہے۔ جگہ جگہ لفظی پیکر کے ذریعہ شاعری کا حسن پیدا ہو گیا ہے۔ ان کے تراشیدہ جملوں میں بلا کا حسن ہے اور یہ جملے سحر انگیز فضا کی تعمیر میں بے حد معاون ثابت ہوتے ہیں۔ محسوسات کی بھرپور عکاسی کے لیے انہوں نے غور و فکر کے بعد مناسب لفظوں کا انتخاب کیا ہے اور ان لفظوں میں طے شدہ معنویت کے پیچھے ایک اور جہاں سانس لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ''رونے کی آواز'' کا ایک اقتباس:

''اگر درخت تہذیب کی علامت ہے تو ہم اس کے سائے میں روتے ہوئے آزاد پھول ہیں۔ میرے ذہن میں اچانک اس کے الفاظ کے معنی کھل اٹھے ہیں جن کے سر وہ اپنے ساتھ لے گیا تھا۔ بچہ بدستور رو رہا ہے۔ دھیرے دھیرے اس کی آواز میں درد اور دکھ کی لہریں شامل ہوتی جا رہی ہیں۔ جیسے اسے پتہ چل گیا ہو کہ اس کی ماں مر گئی ہے۔ مگر اسے یہ کس نے بتایا ہوگا؟ اس

کے باپ نے؟ مگر وہ تو بدستور سورہا ہے کیونکہ اس کی آواز میں اس کے باپ کی آواز بھی شامل نہیں ہوئی۔ یہ تو ہر کسی کو آپ ہی پتہ چل جاتا ہے کہ اس کی ماں مرگئی ہے۔ مجھے نہیں پتہ چل گیا تھا !...... بچے کی رونے کی آواز میری آواز سے کتنی ملتی جلتی ہے! پھر اس کے الفاظ میرے کانوں میں گونجنے لگے'' اچھے خاصے'' معمولی آدمی ہو۔'' ۴۵؎

''رونے کی آواز'' میں سریندر پرکاش عجیب سی کیفیت، ہمدردی کے جذبے کی پاسداری کراتے ہوئے نظر آتے ہیں جبکہ آخر میں یہ عقدہ کھلتا ہے کہ وہ رونے کی آواز خود راوی کے اندر سے اٹھ رہی ہے۔ ٹھیک اسی فضا کے بعد 'گاڑی بھر رسد' یہ محسوس کراتے ہیں کہ انسان اب بھی کتنا مجبور اور بے بس ہے۔ اتنی تیزی سے دنیا بدل گئی ہے لیکن وہ ابھی پتھر کے دور میں ہی جی رہا ہے، جیسا اس اقتباس سے بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

''گاڑی کے ہچکولوں سے میری آنکھ کھل گئی۔ میں ہڑ بڑا کر اٹھا۔ میں نے سوچا شاید یہ رسد والی گاڑی...... لیکن نہیں ایسی کوئی بات نہ تھی۔ یہ بہت سی گاڑیاں تھیں جن پر ہمارا اسباب لدا تھا اور ہم سب لوگ تھے۔ سوائے میرے تاؤ کے۔ ہم ایک نئے گانوں میں داخل ہو رہے تھے۔ سب خوش تھے کہ اب یہاں نیا راج ہے۔ یہاں وہ رسد گاڑی کی رسم تو کم از کم نہ ہوگی۔ ہم اس گانوں میں بس گئے۔ نئے مکان تھے لیکن کچھ ہی دن پہلے کسی نے انہیں جلا دیا تھا۔ ہم نے آہستہ آہستہ انہیں مرمت کرلیا۔ بعد میں ایک دن کھیت میں کام کرتے ہوئے میرے باپ نے مجھے بتایا کہ میرے تاؤ کو ایک بار رسد نہ پہنچانے کی پاداش میں آنے والی آفت کھا گئی۔ میں نے سوچا تب میں کہاں تھا اور اسی وقت کسی نے دوسرے کھیت سے آواز دی۔'' ۴۶؎

سریندر پرکاش کی کہانیوں کے ان حوالوں سے ان کی فن کی باریکیاں سامنے آتی ہیں۔ خواب اور بیداری کا مشترکہ عمل ان کے افسانوی شعور کا اٹوٹ حصہ ہے اور یہی چیز جدید افسانہ نگاروں میں سریندر پرکاش کو سب سے الگ کرتی ہے۔

انور خان کا نام بھی اس ذمرے میں اہمیت کا حامل ہے۔ ان کا ایک بہت ہی معروف افسانہ'' کوؤں سے ڈھکا آسمان'' ہے۔ اس افسانے میں کوؤں سے ڈھکے آسمان کو مہیب تاریکی کی علامت بنا کر پیش کیا ہے، وہ تاریکی جو موت کی جیت اور زندگی کی ہار سے پیدا ہوئے ہے۔ اپنے الاؤ کو روشن رکھنے کے لیے وہ کس طرح کہانی کے لیے اصرار کرتے ہیں کہ پہاڑی سرد رات کٹ سکے:

''کون ہو تم کیا کرتے ہو؟''

''پردیسی ہوں، کہانیاں جمع کرتا ہوں۔''

''اس نے نرم دھیمے لہجے میں جواب دیا۔

''کہانی!!!'' ان کی آنکھیں چمک اٹھیں۔

''پردیسی کوئی کہانی سناؤ کہ رات کٹے''

''ہاں کوئی کہانی سناؤ کہ رات کٹے''

''میرے پاس کوئی کہانی نہیں۔'' اس نے کہا

''یہ کیسے ہوسکتا ہے۔''

''میں شہر کے تقریباً ہر آدمی سے مل چکا ہوں۔''

''کسی کے پاس کوئی کہانی نہیں۔'' پہلے آدمی نے پوچھا۔اس نے نفی میں سر ہلایا۔

''مجھے تو یقین نہیں آتا'' پہلے آدمی نے پوچھا۔۴۷

کتنا دکھ ہوتا ہے کہ الاؤ بھی ٹھنڈا پڑتا جارہا ہے اور کسی کے پاس کوئی کہانی بھی نہیں ہے۔وہ خود ہی اپنے کو بہلانے کے لیے ایک کہانی بناتے ہیں۔ان میں سے کوئی گلابی صبح کہتا ہے،کوئی ہنستا بچہ،کوئی شرماتی لڑکی تو کوئی پھونس کا مکان،کوئی مچھلی کا شوربہ تو کوئی کافی کا پیالہ اور کوئی روئی کی ڈلائی۔یہ سب محروم زندگی کے وہ خواب ہیں جو شاید کبھی شرمندۂ تعبیر نہ ہوں اور پھر ان بے یار و مددسڑک کے کنارے بیٹھے ہوئے لوگوں کی زندگی کیسے خاموش ہو جاتی ہے،اس کا المناک منظر انور خان کے دل ہلا دینے والے انداز سے کتنے Pathas میں ڈوبا ہوا ہے:

''آسمان دھواں دھواں ہوا اور فضا کوؤں کی کائیں کائیں سے پٹ گئی۔ملوں کے بھونپو بجے۔پھر ایک موٹا سا آدمی بنیان اور نیکر پہنے گیلری میں آکر دانت مانجھتا کھڑا ہوا۔ایک عورت اپنے بکھرے بال سمیٹتی آئی اور ایک ادھوری انگڑائی لے کر لوٹ گئی۔نوکر چاکر دودھ کی بوتلیں،ڈبل روٹی،مکھن،سبزی،ترکاریاں خریدنے نکلے۔پھر ایک بس سڑک پر سے گزری جس میں چند آدمی بیٹھے تھے۔کئی مکانوں سے ٹرانزسٹرز کی آوازیں آئیں۔فلمی گیت اور اشتہارات نشر ہونے لگے۔اس کے بعد کارپوریشن کی گاڑی آئی اور سڑک کے موڑ پر رک گئی۔وہاں چند لوگ برہنہ اکڑے پڑے تھے۔کچھ لوگ گاڑی میں سے اترے آدمیوں کو اٹھا کر گاڑی میں ڈالا اور گاڑی پھر چل پڑی۔۴۸

ان بدنصیبوں کے لیے مچھلی کا شوربہ،کافی کا پیالہ،پھونس کا مکان اور روئی کی ڈلائی بھلا کیوں کر میسر ہوتی،صبح جب اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ نمودار ہوئی تو لوگوں نے دیکھا۔ایک سڑک کے موڑ پر چند لوگ برہنہ اکڑے پڑے تھے جنہیں بعد میں کارپوریشن کی گاڑی اٹھا کر لے گئی۔یہاں پر کوؤں سے آسمان کا ڈھکا ہونا نحوست اور مکروہات کی علامت ہے۔آگ جو کہ انسانی وجود کی تعمیر و تکمیل میں ایک اہم عنصر ہے،زندگی اور زندہ رہنے کی خواہش کی علامت بھی ہے،اس آگ کا بجھنا تاریک مستقبل کا پیش خیمہ ہے۔لیکن افسوس ان بدقسمتوں کے لیے تو تاریک مستقبل بھی نہیں تھا،اسی لیے وہ لقمۂ اجل بن گئے۔

اس قسم کے درد (Pathas) سے بھرپور افسانے انور خان کی اس پہچان کو استوار کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں جو سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے بعد اور ان سے ہٹ کر افسانے کے میدان میں انہوں نے بنائی۔انور خان کا پہلا مجموعہ ''راستے اور کھڑکیاں'' ۱۹۷۶ میں شائع ہوا دوسرا مجموعہ ''فنکاری'' اور تیسرا ''یادبسیرے'' کے نام چھپا۔ان کا ایک ناول ''پھول جیسے لوگ'' کے عنوان سے شائع ہوا۔انور خان کو افسانہ نگاری کے ساتھ تنقید بھی لکھنے میں بڑی مہارت حاصل تھی۔تنقید،تبصرے اور عالمی ادب کے تراجم کرنے میں جسے مہارت حاصل ہو،وہ افسانے میں کچھ تو

منفرد طریقۂ کار اپنائے گا ہی۔ جدت پسندی کے ساتھ ساتھ بیان کے اسلوب میں بھی انہوں نے اپنی ایک الگ پہچان بنائی۔ ان کی کہانیوں میں ایک لمناک فضا ملتی ہے جسے موجودہ دور کے انتشار اور اضطراب کا عکس بھی کہا جا سکتا ہے۔ ان کے افسانوں میں زندگی کے باریک اور سنجیدہ مسائل تشکیل پاتے ہیں۔ ''نرسری''، ''میونسپل پارک''، ''اوزن''، ''عرفان'' اور برفباری'' جیسے افسانوں سے وہ یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ زندگی اپنی موجودہ صورت میں بے کیف و بے رنگ ہے۔ اس میں کوئی جاذبیت کوئی کشش یا کوئی نیا پن نہیں، فرد اس بے کیف زندگی کو جھیل رہا ہے۔ دوسرے معنوں میں انور خان ایک مثالی زندگی کا خواب دیکھتے ہیں۔ اس خواب کی جھلک ان کے ایک افسانے ''لمس'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اس افسانے میں بے جان اشیاء جیسے فرنیچر، کمرہ کے علاوہ پرندے اور مچھلیاں وغیرہ ہیں اور یہ سب انسانی لمس کی چاہت میں ہیں۔ یہ لمس انہیں جب حاصل ہوتا ہے تب ان بے جان اشیاء میں بھی جان آتی ہے۔ یہاں پر انور خان نے تجریدی عناصر سے بھی کام لیا ہے۔ اس افسانے میں کمرے کو کردار کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ کس طرح چیزیں اپنی اصل صورت سے دور ہوتی جا رہی ہیں۔ ان پر گرد جمتی جا رہی ہے۔ انجام ایک منطقی پہلو اور سوالیہ نشان کے ساتھ چھوڑ دیتے ہیں، وہ چاہتے ہیں کہ اس کے سہارے پڑھنے والا خود انجام تک پہنچے۔ اس خاص انداز پر وہ اپنے خیالات کا اظہار کچھ اس طرح کرتے ہیں:

> ''کہانی میں کبھی پوری طرح کھولتا نہیں۔ آخری جملہ یا اخیر کے چند جملے قاری کو کسی نہ کسی موڑ پر لا کر ضرور چھوڑ دیتے ہیں اور کوئی نہ کوئی خیال اس کے ذہن میں پیدا کر دیتے ہیں کہ وہ اس پر غور کرے اور کہانی کو ایک بار پھر اپنے ذہن میں دہرائے کہ اس نے کیا پڑھا اور کیا سمجھا۔''[۴۹]

پڑھنے والے کے لیے سوچ و فکر کی گنجائش چھوڑ دینا ان کے زیادہ تر افسانوں کی خصوصیت ہے۔ وہ آن کی آن میں منظر کو تبدیل کر دیتے ہیں۔ حال کو مستقبل سے اور مستقبل کو حال سے مربوط کر دیتے ہیں تاہم لفظوں کے انتخاب، سچویشن اور انداز بیان سے قاری کو واقعات کی کڑی جوڑنے میں کوئی دشواری پیش نہیں آئی۔ افسانہ ''سایہ اور سنت'' میں نیکی و بدی، تعمیری اور تخریبی قوتوں کا تصادم اور بنی نوع انسان کے فطری طور پر تخریبی عوامل کی طرف بڑھتے رجحان کو پیش کیا ہے۔ ایک رول تعمیری ہے جس میں وہ انسان کی فلاح و بہبود کا ضامن ہے۔ کبھی وہ منفی رول ہوا کرتا ہے اور کائنات میں شکست و ریخت اور انسان کے روحانی زوال کا سبب بنتا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار اسے نظر انداز کر سکتا ہے نہ اس کے ہاتھ تباہ ہوتے انسان کو دیکھ سکتا ہے۔ اسی لیے وہ پارہ صفت سائے کو مغلوب کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔ برسوں کی محنت اور ریاضت کے بعد روشنی کی ایک کرن اس کے رگ و ریشے میں سرایت کرتی ہوئی اس کے خون میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ اس میں بے پناہ قوت رہتی ہے۔ اسے یقین ہو جاتا ہے کہ وہ اب سائے پر قابو پا لے گا لیکن وہ یہ دیکھ کر سکتے میں آ جاتا ہے کہ ایک جم غفیر اس کے اور سائے کے درمیان حائل ہے اور یہ ساری فضا کروڑوں لوگوں کی چیخوں سے گونج اٹھی ہے جو کہہ رہے ہیں ''نہیں نہیں، سائے کو نہ کاٹنا ہم روشنی برداشت نہیں کر سکتے۔'' غصہ اور صدمے

سے وہ غش کھا کر گر جاتا ہے۔اس کے دل کی دھڑکن بند ہو جاتی ہے۔اس کے ساتھ ہی ہر طرف مہیب تاریکی چھا جاتی ہےاور زندگی بے معنویت کے دلدل میں پھنس جاتی ہے۔افسانے کا المیہ انجام غیر فطری نہیں لگتا۔اس میں نیکی اور سچائی کا دم گھٹتا، بار بار یہ دلیل دیتا ہے کہ جس سماج میں منافقت، جہالت، لاعلمی، تعصب، رشک، اور حسد کی جڑیں اتنی گہرائی میں پنپ رہی ہوں، وہاں زندگی میں معنویت پیدا کرنا اور اس نئی جہات سے روشناس کرانا اتنا سہل نہیں ہے،اسی لیے کہانی کا مرکزی کردار اپنی زندگی سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔

اس قسم کا اظہار خاص کر فصیح علامتوں کے ذریعہ انور خان کی افسانہ نگاری کا خاصہ ہے۔ وہ چھوٹے چھوٹے جملوں میں بڑی بڑی باتیں کہہ جاتے ہیں:

''تو یہ سچ مچ گوشت پوست کا انسان ہے؟''

''لگتا تو یہی ہے۔''

''یہ قدرت کا Treak سالا۔

''فراڈ''

''اس سے کیوں نہیں پوچھ لیتے''؟

''تو کیا فراڈ کو پتہ ہوتا ہے کہ وہ فراڈ ہے''

تو پھر کیا کریں''

''اس ہڈیوں کے ڈھانچے کو بھی شاید کھولنا پڑے گا۔''۵۰

انور خان اپنے افسانوں میں ہیئت کی بہ نسبت مواد کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں اسی لیے ان کے یہاں اینٹی اسٹوری کے عناصر نہیں پائے جاتے۔کردار اگر چہ اتنے اہم نہیں ہوتے ہیں کہ واقعیت پر حاوی ہو جائیں۔ان کے خط وخال اتنے دھندلے بھی نہیں کہ ان کا وجود عدم کے برابر لگے۔ان کے افسانوں کی Theme جدید نسل کے طرزِ فکر کو بہت شدت سے نمایاں کرتی ہے۔ان کا ایک اور افسانہ ''اپنائیت'' حقائق نگاری کے لیے اہم ہے۔اس افسانے میں انہوں نے اپنی بات انتہائی کفایت شعاری (لفاظی کے معاملے) اور پرُتاثیر طریقے سے پیش کی ہے۔ہم کیسے دکھاوے کہ دنیا میں جی رہے ہیں دن رات کن مصائب سے جوجھ رہے ہیں۔ یہ سب اس افسانے میں بخوبی دیکھنے کو ملتا ہے۔

مفاہمت پسند یہ معاشرہ اب ان آوازوں کو سننے کے لیے تیار نہیں جو انسانی روابط اور اقدار کا پیش خیمہ تھیں۔ اس قسم ظریفی پر آنسو بہائے جائیں یا سرد آہیں بھری جائیں۔وہ انور خان کے ادراک ہی سے ظاہر ہوتا ہے۔

اساطیریت

جدیدیت نے اردو افسانے میں فنی وتکنیکی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ موضوعاتی تبدیلیاں بھی پیدا کیں۔قبل ازیں افسانے کے موضوعات زیادہ تر سماجی زندگی کی خرابیوں اور ان کی اصلاح سے متعلق ہیں۔ پریم چند اور یلدرم کے

عہد اور عورت کی رومانی اور ازدواجی زندگی، جہالت، فرسودہ روایات و اقدار، عورت کے سماجی و خاندانی مسائل، ملازمت پیشہ لوگوں کی محرومیاں اور نیکی، وفا اور مہر و محبت کی تلاش جیسے موضوعات نمایاں ہوئے۔ ترقی پسند عہد میں ان کے ساتھ سماجی و معاشی ناانصافیاں، سیاسی کشمکش، استحصال زدہ طبقوں کی مظلومیت و بے بسی، سماجی مسائل اور نفسیاتی اُلجھنوں کے حوالے شامل ہوئے اور تقسیم ہند کے بعد ہجرت، فسادات، معاشرتی و اخلاقی قدریں اور انسانی دوستی جیسے موضوعات افسانے کا حصہ بنے۔ جدیدیت کے رجحان کا آغاز ہوا تو فرد اور سماج کی مختلف پرتوں سے متعلق موضوعات اگرچہ افسانہ میں اظہار پاتے رہے لیکن ان کی حیثیت ثانوی ہوگئی۔ جدیدیت کے حوالے سے خصوصی اہمیت کے حامل موضوعات میں فرد کی پہچان کی گمشدگی، قنوطیت و بے معنویت اور جبریت نمایاں ہیں۔ یہ موضوعات نئے افسانے میں غالب رجحان کی حیثیت سے ابھرنے اور جدید عہد کے کم و بیش ہر افسانہ نگار نے انھیں اختیار کیا ہے۔

پہچان کی گمشدگی کا مسئلہ اس وقت جنم لیتا ہے جب چیزیں اپنے مقام سے ہٹ جائیں، یا گڈمڈ ہو جائیں یا کھو جائیں۔ گمشدگی میں نہ ہونے کی بحث نہیں بلکہ بہت کچھ ہو کر کچھ نہ ہونے سے بحث ہے۔ کھوئی ہوئی صورت میں چیزیں موجود تو ہوتی ہیں لیکن اپنے محور سے ہٹ جانے کی بدولت کوئی دوسرا یا وہ خود اپنی حیثیت کا تعین نہیں کر پاتیں، جدید افسانے میں اس گمشدگی کا معاملہ فرد کی ذات سے شروع ہوتا ہے اور گھر کی دہلیز، گلی محلے، گاؤں شہر اور ملک سے ہوتا ہوا کائناتی حدوں تک پھیل جاتا ہے۔ ذات کے گرداب میں اس گمشدگی کی ایک صورت باطن کی غواصی کی بدولت سامنے آئی۔

جدید افسانے میں قنوطیت اور زندگی کی بے معنویت بھی ایک اہم موضوع بنا۔ قنوطیت، یقین کے فقدان کی بدولت پیدا ہوتی ہے۔ جب عقائد ٹوٹنے لگیں، نظریے معدوم ہو جائیں اور رشتوں ناطوں میں کوئی کشش نہ رہے تو لغویت اور قنوطیت کے عناصر بے دار ہو جاتے ہیں۔ نئے زمانے میں سائنسی و مادی ارتقا نے تشکیک کا جو بیج بویا ہے اس نے ہر سطح پر تخریبیت کو ہوا دی۔ نئے ذہن نے جدیدیت کے جوش میں زندگی کے منضبط دائروں کو توڑ کر آزاد فضاؤں میں سانس لینے کو ترجیح دی لیکن یہ آزادی کوئی مثبت نتائج پیدا نہ کر سکی۔ نصب العین کی عدم موجودگی اور عقیدے سے دوری نے شخصیت کی نامیاتی وحدت پارہ پارہ کر دی۔ نتیجتاً یاسیت، قنوطیت، لغویت اور زندگی کی بے معنویت کے عناصر نمایاں ہوئے اور ایسے فلسفوں کو فراغ کا باعث بنا اور اجتماعی سطح پر لاحاصلیت کا کرب، ذہنوں کو کریدنے لگا۔ جدید افسانہ نگاروں نے اپنے عہد کے اس خلفشار کو فوکس کیا اور اس کے ذریعے اس انفرادی و اجتماعی المیے کی عکاسی کی جو جدید ذہن کا مقدر بن رہا تھا۔

جبر کا موضوع اُردو افسانے میں وجودیت کے زیر اثر اختیار کیا گیا۔ وجودیوں کے نزدیک انسان چاروں طرف سے فن اور نیستی میں گھرا ہوا ہے جس کا احساس اس کے لیے کربناک اذیت کا باعث ہے، یہ اذیت ہمارے دل و

دماغ میں سرایت کر چکی ہے اور ہم اس خرابہ آباد میں اپنے آپ کو یکسر تنہا اور بے بس پاتے ہیں۔ یہ تنہائی، بے بسی اور جبریت ہی انسان کا مقدر ہے اور کوئی سا بھی عمل اس اذیت سے نجات کا وسیلہ نہیں بن پاتا۔

1970ء سے آس پاس سے جو افسانہ نگار سامنے آئے ان میں حسین الحق، شوکت حیات، عبدالصمد، سلام بن رزاق، ساجد رشید، بیگ احساس وغیرہ اہم ہیں۔ جوگندر پال اور انتظار حسین وغیرہ ان سے بہت پہلے لکھ رہے تھے۔ جدید افسانہ کے حوالے سے خاص طور پر انتظار حسین کو کافی شہرت ملی۔

جدیدیت کے رجحان کے تحت انتظار حسین نے خاص طور پر اساطیری افسانے لکھ کر اور ان افسانوں میں اساطیریت کا جدید سماجی اور ثقافتی، مذہبی اور اخلاقی اقدار اور حقائق سے رشتہ جوڑ کر اردو افسانے کو نئے امکانات سے روشناس کروایا۔ اس طرح انتظار حسین کے افسانوں کی بنیادی خوبی اساطیریت کا برتاؤ ہی ہے۔ تقسیم ملک کے فوراً بعد اردو افسانہ نگاروں کا مرغوب موضوع ''فسادات'' قرار پایا۔ اندر کی کسی مجبوری، تخلیقی انفرادیت کی خواہش، اسلامی ادب کا نعرہ لگانے والوں کی ہم نوائی، ترقی پسندوں سے چھوڑ چھاڑ اور سابقہ وطن کی یادوں نے انتظار حسین کو ہجرت کا موضوع عطا کیا۔

ہندوستان کی تقسیم کے بعد سرحدوں کے دونوں طرف رہنے والوں کو ایک ایسے سیاسی وسماجی جبر کا سامنا کرنا پڑا جس نے لوگوں کو بے چینی، تذبذب، انتشار اور خوف ودہشت میں مبتلا کر دیا۔ انسان کو سب سے بڑا رنج اور تکلیف اس وقت ہوتا ہے جب اسے اپنی زمین، اپنے لوگوں اور دوستوں کو چھوڑنا پڑتا ہے اور اپنی تہذیبی جڑوں سے کٹ جانا پڑتا ہے۔ اپنی بادشاہیت اور حاکمیت کے لیے سیاسی بازی گروں نے نہ صرف زمین تقسیم کی بلکہ انسانوں کی تقسیم بھی عمل میں لائی گئی۔ اس تقسیم کی وجہ سے بہت سے لوگوں بلخصوص ہندی مسلمانوں کو نہ صرف اپنی زمین، جائداد، گھر وغیرہ چھوڑنے پڑے، بلکہ اپنا کلچر، تہذیب اور اپنی ثقافت بھی چھوڑ کر ایک نئی زمین اور ایک نئے آسمان کے نیچے پناہ لینی پڑی۔ انتظار حسین بھی انہی لوگوں میں سے ایک تھے۔ چونکہ وہ ایک تخلیق کار تھے اور ہجرت اس دور کے تخلیق کاروں کے تخلیقی شعور کا حصہ بن گیا تھا۔ انتظار حسین بھی اس ہجرت کے المیہ سے خود کو بچا نہ سکے۔ چونکہ انہیں بھی اپنی زمین، اپنے وطن کو الوداع کرنا پڑا تھا۔ لہذا ہجرت کا یہی المیہ ان کے تخلیقی شعور کا حصّہ بن کر ان کی تخلیقات میں منعکس ہوا اور ان میں ایک نیا رنگ اور نیا آہنگ دے رہا ہے۔

اپنے بیشتر افسانوں میں انتظار حسین نے اسطور وعلامت کے امتزاج سے ہجرت اور اس کے اثرات کو نمایاں کیا ہے۔ یوں تو انہوں نے ہجرت کے علاوہ بھی کئی موضوعات اور مسائل پر افسانے لکھے ہیں لیکن ہجرت ان کے افسانوں کا ایک نمایاں موضوع رہا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ انتظار حسین نے اپنی آنکھوں سے ملک کو تقسیم ہوتے ہوئے دیکھا ہے۔ اس تقسیم کی وجہ ہی سے انھیں ہجرت اختیار کرنی پڑی۔ اگر چہ انہوں نے اس سے پہلے بھی بچپن میں

ایک دو چھوٹی چھوٹی ہجرتوں کا مزا چکھا تھا لیکن اس بار کی ہجرت سے انہوں نے صدیوں کی تہذیب کو لمحوں میں مٹتے ہوئے دیکھا، بسی بسائی بستیوں کو اجڑتے ہوئے دیکھا اور خاص کر اُن لوگوں کو اُجڑتے ہوئے دیکھا جن میں وہ خود بھی شامل تھے۔ لہذا یہی بے جڑی اور اپنے پیچھے بستیوں کو چھوڑ جانے کا تصور ان کے افسانوں کا بنیادی تصور بن گیا۔ بقول پروفیسر خالد سعید:

''ہجرت اور یادیں ان کے افسانوں کا بنیادی تھیم ہوا کرتی ہیں۔''[۵۱]

ہجرت اور بے جڑی کا احساس ان کے کئی افسانوں میں مختلف انداز میں، مختلف شیڈس (Shades) میں پیش ہوا ہے چند مثالیں ان افسانوں سے پیش خدمت ہیں:

''جب فاتح پڑھ چکے تو ایک سپاہی ہمارے سامنے آیا۔ کہنے لگا کیا خیال ہے آپ شہری بھائیوں کا ، ہم ان قبروں کو چھوڑ کر آجائیں....... یار میرا جی چاہا میں کچھ کہوں۔ مگر کچھ کہا نہیں گیا۔ میرا کچھ ......بس کچھ دل بھر آیا'' رضا چپ ہو گیا۔ اس کی آنکھیں بھیگنے لگی تھیں۔ پھر خواجہ صاحب کسی قدر آہستہ لہجہ میں بولے۔ ''بات سچّی ہے جی۔ قبریں کیسے چھوڑ دیں۔''[۵۲]

اسی افسانے میں آگے چل کر ہجرت اور جنگ کے نقصانات کا بھی ذکر کیا گیا ہے:

''ہوا کیا؟'' سوٹ بوٹ والا شخص نہایت متانت سے مسکرایا'' مجھے تو کہنا نہیں چاہیے۔ مگر بہر حال اتنا واضح ہے کہ اس جنگ کا اثر ترقیاتی منصوبوں پر بہت پڑے گا۔''[۵۳]

ہجرت کے بارے میں افسانہ ''ہمسفر'' سے چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

''اسے فوراً کے فوراً بس مل گئی تو وہ جی میں بہت خوش ہوا تھا۔ مگر اب پتہ چلا کہ یہ تو غلط بس ہے۔''[۵۴]

انتظار حسین کی اساطیر سازی کے مرقعے دیگر کہانیوں جیسے کچھوے، کشتی، انتظار، رات اور پوری عورتو غیرہ میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ''رات'' میں اس مسئلہ پر پڑھنے والے کے ذہن کو منتقل کیا گیا ہے کہ اگر کسی بے مقصد اور بے معنی کام میں انسانی ذہن لگ جاتا ہے تو پھر اسے اسی میں ایک حظ اور مزہ آنے لگتا ہے۔ ''رات'' میں یاجوج ماجوج جب یہ دعا کرتے ہیں ''اے ہمارے رب! تیری بخشی ہوئی لمبی درد بھری لمبی رات ہمارے لیے بہت ہے۔ صبح کے شر سے ہمیں محفوظ رکھ اور اجالے کے فتنہ کو دفع کر''۔ یہ ''لمبی درد بھری رات'' کہانی کے سارے رنگ عیاں کر دیتی ہے۔ اس کے مرکزی خیال سے یہ معنی بھی اخذ کیے جاسکتے ہیں کہ افراد ہو یا جماعتیں، جب کسی لایعنی عادت میں گرفتار یا جبر سہنے کے عادی ہو جائیں تو وہ بے حس ہو جاتے ہیں، وہ تاریکی کو روشنی پر ترجیح دیتے ہیں۔ گویا اپنی زندگی بدلنے کے لیے وہ خود ہی راضی نہیں ہیں۔ رات گویا کہ کسی فضول عادت میں اپنے نفس اور زات کو جبر کے ساتھ ڈبو دینے کا ایک استعارہ ہے۔ اسی طرح 'کچھوے' بودھی حکایتوں یعنی جاتک کتھا سے بنی گئی کہانی ہے۔ اس قسم کی حکایتوں کے حوالے سے عقل و دانش کے اسرار اور نکات بیان کیے جاتے ہیں۔ موہ، مایا، پاپ اور ترشنا کے ستائے ہوئے انسان ٹھیک اس کچھوے کی طرح ہیں جو مرغابیوں کی مدد کے باوجود بھی اپنی بے وقوفی سے زمین پر گر جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ اگر ہم اپنی سرشت کو نہ بدلیں

تو تکالیف برداشت کرنے کے ساتھ یہ بھی ممکن ہے کہ زندگی سے بھی ہاتھ دھونا پڑ جائیں۔

افسانہ 'کشتی' میں بھی انتظار حسین نے اساطیری روایتوں کے ساتھ ساتھ توریت، زبور، انجیل اور قرآن میں نوح علیہ السلام کے واقعے کی فنی آمیزش سے کہانی میں گہرائی و گیرائی پیدا کر دی ہے۔ 'کشتی' میں سوار لوگ کرۂ ارض کے کسی ایک مقام کے رہنے والے، کوئی ایک قوم یا پھر برصغیر میں ہجرت زدہ وہ افراد جو ظلم و ستم کے طوفان اور سیلاب میں گھر چکے ہیں۔ کیا کیا جائے کچھ سمجھ میں نہیں آتا۔ یہ عبارت ملاحظہ فرمائیے:

''زینے، ڈیوڑھیاں، آنگن، ٹیڑھی راہیں، ٹیلے، پھلوں سے لدے، پرندوں سے بھرے اور نچ پیڑ، ایک دم سے انہیں کتنا کچھ یاد آ گیا رہا۔ ''ان گھروں کو کیا یاد کرتا جو ڈھے گئے اور بہہ گئے۔'' ہاں یہ تو انہیں ابھی تک خیال ہی نہیں آیا تھا کہ جو پانی پہاڑوں کی چوٹیوں سے گزر رہا ہے اس نے ان کے گھروں کو کہاں چھوڑا ہوگا۔ ''مگر ہم ان گھروں کو کیسے بھول جائیں کہ ہم نے ان گھروں میں بیٹھ کر اترنے والی دلہنوں کے لیے گیت گائے اور گزرنے والوں کے لیے گریہ کیا'' تب سب آنکھیں ڈبڈبائیں۔ پھر ان سب نے مل کر اپنے گھروں کو یاد کیا اور وہ روئے۔ ''عزیزو، ان گھروں کی بربادی مقدر ہو چکی تھی۔''[۵۵]

کشتی میں ہر جانور کہیں نہ کہیں اپنی خصوصیت سے واقعہ کو آگے بڑھا رہا ہے۔ کوئے، چوہے، بلی ان سب کے کرداروں سے انتظار حسین نے کہانی کو نیا موڑ دیا ہے۔ 'کبوتری' (فاختہ) جونہی زیتون کی پتی سمیت کشتی میں اتری، تو نہی بلی اس پر جھپٹی اور اسی چٹ کر گئی.... ساتھ میں زیتون کے پتوں کو بھی۔ انہوں نے دیکھا اور دم بخود رہ گئے۔

چوں کہ زیتون دنیا کا قدیم ترین اور ہمیشہ سرسبز رہنے والا پیڑ ہے اور اس کی ٹہنی سلامتی کی علامت ہے۔ یہاں پر 'کشتی' افسانے کی ان سطروں سے، جہاں پر بلی اس فاختہ کو ہضم کر جاتی ہے جو زیتون کی ٹہنی چونچ میں دبا کر لا رہی ہے، یہ واضح ہو جاتا ہے کہ سلامتی اور ارام کے لیے پیش قدمی کرنے والے کا شرارت پسند عناصر اسی طرح خاتمہ کرنا چاہتے ہیں اور اسی قسم کے شر پسندوں کی وجہ سے انسانی نسل مسلسل عذاب اور تباہی کے دہانے پر ہے۔ اندر کا جس اور بلی کی موجودگی انسان کے لیے ہر لمحہ منڈلاتے خطرات کی ایک علامت ہے۔

انتظار حسین کے ابتدائی دور کے افسانے سے وہ 'گلی'، 'کوچے'، 'کنکری'، 'کچھوے'، 'آخری آدمی' اور 'شہر افسوس' ہوں یا بعد میں لکھے گئے افسانے سب میں اساطیر، داستان، وید کے حوالے موجود ہیں۔ ان کے افسانوں کی عمارت علامت، اسطور، حکایت، داستانی مفروضے اور قصص الانبیا کے ستونوں پر ٹکی ہوئی ہے۔ ان فسانے کے بارے میں گوپی چند نارنگ کا خیال ہے:

''انتظار حسین کا فن خاصہ تہہ دار اور پر پیچ ہے، جہاں ایک طرف اس کی سادگی فریب نظر فراہم کرتی ہے، وہیں دوسری طرف اس کی ہشیاری اور پرکاری سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ انتظار حسین کا ذہن ایک متحرک ذہن ہے اور اس کا سیال سفر جاری ہے اور کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ آگے چل کر

اس کا رخ کن نئی زمینوں کی طرف ہوگا۔''۵۶

جدید افسانہ نگاروں میں سریندر پرکاش عظیم فنکار مانے جاتے ہیں۔ سریندر پرکاش نے اپنے افسانوں میں اساطیریت کا استعمال انتظار حسین سے الگ انداز میں کیا ہے۔ اُن کے یہاں سماج اور سیاسی شعور بہت پختہ ہے، اس لیے اُن کے افسانے بغیر سماجی اور سیاسی شعور کی بالیدگی کے عام قاری کی گرفت میں آسانی سے نہیں آسکتے۔ اسے ان کے افسانوں کا ایک کمزور پہلو بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ یا یوں کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ وہ عام قاری کے لیے افسانہ نہیں لکھتے۔ چوں کہ سیاسی بصیرت کے ساتھ عصری مسائل پر روشنی ڈالنا آسان کام نہیں ہے۔ آدمی کی سب سے بڑی خامی یہی ہے کہ وہ دوسروں پر تو چوٹ کرسکتا ہے لیکن اپنے اوپر چوٹ برداشت نہیں کرسکتا۔ شاید اسی لیے انہیں اپنے افسانوں کی کرافٹ پر خاص توجہ دینی پڑتی ہے اور استعاروں و علامتوں کی مدد سے اپنی بات کو پُر اثر بنانا پڑتا ہے۔ دوسرے معنوں میں وہ صرف افسانہ نہیں لکھتے بلکہ اپنے عہد کا رزمیہ تحریر کرتے ہیں۔ ''بن باس'' (۱۹۸۱ء) کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''ایودھیا واسی اپنے گھروں سے نکل کر نگر دوار کی طرف لے گئے، وہاں خاصی بھیڑ ہوگئی اور کھوے سے کھوا چھلنے لگا، وہ اپنی گہری اور بوجھل سانسوں کے ساتھ اچک اچک کر جنگل کی طرف دیکھنے لگے، کوئی کچھ نہیں کہہ رہا تھا۔ سب جانتے تھے.... اگر بھرت آرہے ہیں تو رام کو لے کر ہی آئے ہوں گے، رام آجائیں گے تو سب ٹھیک ہوجائے گا۔ سب دکھوں کا انت ہوجائے گا۔''۵۷

یعنی رام یہاں نجات دہندہ کا استعارہ ہے۔ بالکل ویسے ہی جیسے گوڈو کو بیکٹ نے Waiting for Goddo میں بتایا ہے۔ لیکن جب رام واپس نہیں آتے تو لوگوں میں مایوسی کی ایک لہر دوڑ جاتی ہے۔ یہ انسانی مزاج کی غمازی ہے۔ اسی وقت یہ منادی ہوتی ہے کہ جب تک راجہ رام نہیں آتے بھرت ہی راج کاج چلائیں گے اور رام کی کھڑاؤں راج سنگھاسن پر براجمان رہیں گی۔ اور پھر زندگی معمول پر آجاتی ہے:

> ''نگر کے بازاروں میں پہلے کی طرح چہل پہل شروع ہوگئی تھی۔ ویوپار اور لین دین ہونے لگا تھا۔ دکانیں مال اسباب سے بھری تھیں اور لوگوں کے چہرے چمکنے لگے تھے۔''۵۸

یہاں سے اسطور کی تہہ میں ایک دوسری کہانی شروع ہوجاتی ہے۔ وہ کہانی جو سریندر پرکاش اپنے قاری سے بیان کرنا چاہتے ہیں۔ قاری پر جب اس کے رمز کھلتے ہیں تو حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ افسانے کا ایک اور اقتباس ملاحظہ کیجیے، جس میں بھیکو کسان سبھ گرام سے نگر بازار میں اپنے اناج کے بدلے نمک لینے جاتا ہے اور وہاں لین دین میں وٹھل سیٹھ کے چاکر اس کے اناج کو لوہے کی باٹ سے تول کر اس کے عوض وہ سونے کی باٹ سے تول کر دیتے ہیں تو وہ اس پر احتجاج کرتا ہے معاملہ بھرت کے دربار تک پہنچتا ہے۔ افسانہ ''جپی ژان'' میں بھی اساطیری جہات کے ذریعے علامت کا تانا بانا بنا گیا ہے:

> ''ہم میں سے جو سب سے بوڑھا تھا، سب سے سمجھدار تھا، وہ بتانے لگا، ''جپی ژان کی دائیں ہتھیلی پر کھپتر ی اگی رہتی ہے اور بائیں ہاتھ میں شنکھ پڑا رہتا ہے!''

''کیا تم نے کبھی اسے شنکھ بجاتے دیکھا ہے؟'' ایک ہم سفر نے پوچھا، ''شنکھ بجاتے؟۔۔''

''میں نے تو اسے کبھی دیکھا ہی نہیں! سنا ہے صرف سنا ہے!۔''

''اس شہر میں کوئی ایسا ہے جس نے اسے دیکھا ہو؟'' دوسرے ہم سفر نے پوچھا۔

بوڑھے نے جواب دیا، ''ایک تھا۔۔! مگر اب اس کی موت ہو چکی ہے۔'' ۵۹؎

''جپی ژان'' ذاتی اسطورہ بنانے کی کامیاب کوشش ہے، آگے چل کا سریندر پرکاش نے اپنے کئی افسانوں میں یہ تجربہ کیا ہے۔

''برف پر مکالمے'' میں بھی ذاتی اسطورہ مچھلی کے حوالے سے بنائی گئی ہے۔ سمندر جو برف بن چکا ہے، ماحول جس نے برف اوڑھ رکھی ہے، وہاں پہاڑ جنہوں نے برف کا لباس پہن لیا ہے یہ برف کیسے پگھلے گی، مکالمے کی گرمی اور فکر کی جدت اسے پگھلانے میں کامیاب ہوگی:

''کئی صدیاں بیت گئیں۔ تب یہاں برف نہ تھا، سمندر تھا اور ہم سب اس کی بے کرانی میں مچھلیوں کی طرح تیرتے پھرتے تھے۔ ایک دن کی بات ہے میں اپنے زعفرانی لباس میں سمندر کے بازار میں سے گزر رہا تھا کہ ایک نوجوان مچھلی نے مجھے روکا میرے سنہری بازوؤں کو بوسہ دیا اور بڑی تعظیم سے پوچھا۔

''یہ پانی کہاں سے آتا ہے؟''

مین سوچ میں ڈوب گیا اور میرے سنہری پر جھڑ گئے، پھر سمندر کا پانی برف میں تبدیل ہونے لگا اور سارا بازار ویران ہو گیا۔ تب سے میں اس کھوہ میں بیٹھا برف کے پگھلنے کا انتظار کر رہا ہوں، کب برف پگھلے اور کب میرے بازو مجھے واپس ملیں۔'' ۶۱؎

سریندر پرکاش نے پریم چند کے ناول ''گئودان'' کے کردار ہوری، اور راجندر سنگھ بیدی کے ''بھولا'' کی کہانی کو آگے بڑھا کر بھی، ذاتی اسطور تخلیق کی ہے۔ ''بجوکا'' میں بجوکا کو، جو کہ محض کپڑے سے بنتا ہے اور پرندوں کو کھیتی سے دور رکھنے کے کام آتا ہے، ایک فوق الفطری عنصر دے دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ نے اس افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے اسے عصری اور اسطوری دونوں پہلوؤں سے دیکھا ہے:

''بجوکا ایک اسطوری کردار ہے جو مافوق البشر کیفیات کا مظہر ہے جب وہ ڈرامائی انداز میں ہوری کے کھیت میں فصل کاٹتا دکھائی دیتا ہے تو نہ صرف ہوری اور اس کے خاندان کے لوگ بلکہ قارئین بھی حیران و پریشان ہو جاتے ہیں اور یہ محسوس کرنے لگتے ہیں جیسے ہوری کے کھیت میں ہی نہیں بلکہ پورے معاشرے ہی نہیں بلکہ پورے ملک کے کونے کونے میں اس قسم کے مافوق البشر وجود پیدا ہو گئے ہیں۔'' ۶۲؎

''بازگوئی'' میں اساطیر کی نسبت داستان کی طرف زیادہ جھکاؤ ہے پھر بھی ایک دو جگہوں پر اساطیری نشانات پائے جاتے ہیں۔

نئے افسانہ نگاروں میں قمر احسن نے بھی اساطیریت کا گہرا مطالعہ کر رکھا ہے۔ انہوں نے اپنے کچھ افسانوں

میں اساطیر کے عمل دخل سے فن کی نئی جہتوں سے آشنا ہونے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

''اسپ کشت مات'' کو قمر احسن کے اکثر ناقدین نے نفسیاتی الجھن کا افسانہ قرار دیا ہے جس میں ایک شخص اس وہم میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ اس کے پیٹ میں گھوڑا موجود ہے، لیکن اس افسانے میں ہندی اساطیر کے تناظر میں گھوڑے کی قربانی اور اسلامی اساطیری کے حوالے سے کربلا اور گھوڑے کی معنویت پر بھی غور کرنے کی ضرورت ہے۔

''صائمہ صائمہ'' میں صوفیاء کے ملفوضات کے حوالے سے کہانی بنی گئی ہے:

> ''شیخ نے آبدیدہ ہوکر حاضرین کو دیکھا، کچھ دیر سر جھکائے کھری چارپائی پر بیٹھے رہے، پھر داغ دار تام چینی کے پیالہ کو چارپائی کے کونے پر رکھ دیا اور گویا ہوئے۔
> ہم نے اپنے تمام زخموں پر عماموں کی دھجیاں باندھ لی تھیں اور کھجور کی ٹہنی کہ علامت صلح ہے، اپنے ہاتھوں میں لے لی تھی لیکن دغابازی کا کیا۔۔؟ حضرت ضرار بن زورس کمال کی نیزہ بازی کرتے کہ ایک کان کے سوراخ میں نیزہ مارتے تو دوسرے کان کے سوراخ سے باہر نکل جاتا اور حضرت علیؑ شیر خدا اور حضرت بسطامی حجرہ نشیں۔'' ۶۳ے

اپنی عزیز چیزیں چھوڑنا ان کے لیے بھی باعث گریہ ہوتا ہے جو خدا اور روحانیت سے لولگاتے ہیں، صائمہ شیخ محمود پوستی کی چہیتی بیٹی ہے اور فوت ہوگئی ہے۔ لذتِ گریہ اور روحانی کرب دونوں اس اسطوری کیفیت میں گھلے ملے ہوئے ہیں۔

شوکت حیات نے اساطیریت سے دلچسپی کا بھرپور ثبوت تو نہیں دیا ہے البتہ ان کی کہانی ''گنبد کے کبوتر'' اور ''بلی کے بچے'' میں حیوانیہ Animal Story کی چھوٹ پڑ گئی ہے اور یہ کہانیاں ان کی اہم کہانیوں میں شمار کی گئی ہیں۔ شوکت حیات کے افسانوں میں جدید رویہ غالب ہے لیکن وہ اپنے اکثر افسانوں جنسی اور تہذیبی اساطیر کو بھی برتتے ہیں۔ شوکت حیات نے پریم چند کے افسانہ ''کفن'' کی بنیاد پر اپنے افسانے ''گھیسو اور مادھو'' میں بھوک اور مفلسی سے پیدا ہونے والی نفسیاتی کیفیتوں کو اساطیریت کے طور برتا ہے۔

شوکت حیات نے خاص طور پر اپنے افسانے ''مرشد'' میں اسلامی اسطور کو بڑی مہارت کے ساتھ برتا ہے اس افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''دروازے پر پاپوش کے نزدیک بوسیدہ جوتے اور چپلوں کے متعدد جوڑے بکھرے پڑے تھے۔ ہال کچھا کھچ بھرا ہوا تھا۔ ہال میں بچھی ہوئی قالین لوگوں کے بوجھ سے دبی ہوئی کراہ رہی تھی۔ اس کے جسم پر جگہ جگہ زخموں کے داغ دھبے اس کی طویل العمری کی داستان سنا رہے تھے۔ اس قالین پر ایک نسل ادھیڑ سے بوڑھی ہونے کے بعد اپنا رول ختم کر چکی تھی اور دوسری جوان نسل ضعیفی کے اوبڑ کھابڑ راستوں کی سمت گامزن تھی۔ ہال میں سناٹا تھا۔ بزرگی کی آنکھوں کے کناروں تک پہنچتے ہوئے آنسوں کے ہلکوروں کی لے دھیرے دھیرے تیز ہوتی جا رہی تھی۔ آستانے کی دیوار جگہ جگہ سے شکستہ تھی۔ ایک دیوار پر خوشنما مذہبی طغریٰ کسی کی آمد کا جیسے صدیوں سے منتظر تھا۔ اس کی بغل میں کسی مسجد کی فلک بوس عمارت اور اونچے گنبد

ہال کی خاموشی اور سناٹے کو جیسے چپ چاپ اپنے اندر جذب کرتے ہوئے محویت کے عالم میں مغموم تھے۔ایک زمانے سے چونے گردانی کو ترستی ہوئی دیواریں اور چھت حیرت سے کبھی بزرگ کا سپاٹ چہرہ بھیگی آنکھیں اور استغراق کا عالم دیکھ رہی تھیں، کبھی آستاں بوس مجمع کے متغیر اور سر جھکائے پریشان لوگوں کے پشیمان چہروں کا جائزہ لے رہی تھیں۔'' ۶۴؎

م۔ق۔خان کا افسانہ ''ان کہی کہانی'' ایک عجیب وغریب افسانہ ہے جس مین رامائن کو بالکل الٹ پلٹ کر پیش کیا گیا ہے۔دراصل اس کہانی میں دسرتھ اور ان کی دوسری پتنی کیکئی کو رام اور ان کی بیوی سیتا نے گھر سے نکال دیا ہے۔وہ اپنی اس بپتا کو کہانی میں ڈھالنا چاہتے ہیں اس لیے رشی کے پاش جاتے ہیں۔رشی پوچھتا ہے آپ یہ بتلائیں کہ آپ کون ہیں؟:

''مہاراج! آپ نے بھی ہمیں اس ویش میں نہیں پہچانا؟ سب کال کا چکر ہے۔ہم دسرتھ اور کیکئی ہیں۔جنگل کی خاک چھانتے چھانتے اس دشا کو پہنچ گئے کہ آپ نے پہچانا بھی نہیں۔'' ۶۵؎

خیر رشی جو بالمیکی ہیں یہ بتاتے ہیں کہ میں دھرتی پر صرف رام لیلا لکھنے کے لیے پیدا ہوا تھا اس کے سوا میں کچھ نہیں لکھوں گا۔یہ لوگ پھر تلسی داس سے جا کر کہنے لگے کہ اب آپ میرا کتھا لکھیے کہ اس کتھا میں رام سینا نے دسرتھ اور کیکئی کو بن باس دیا ہے۔تلسی بہت خوش ہوتے ہیں کہ پلاٹ بہت اچھا ہے۔آپ یہیں رہیے میں آپ کی کہانی لکھوں گا۔رہنے کی شرط دسرتھ کو قبول نہیں ہوا، وہ وہاں سے چلے گئے۔راستے میں تلسی داس کی بیوی ملیں جس نے کیکئی کو دیکھا اور جب معلوم ہوا کہ وہ لوگ کہاں سے لوٹ کر آرہے ہیں تو تلسی کی بیوی نے پوچھا کہ اب سمجھ میں یہ بات آئی کہ کیوں تلسی داس مجھے چھوڑ کر اس بیابان میں رہتے ہیں۔وہ کٹیا میں گئی اور تلسی داس کا کاغذ قلم ندی میں پھینک کر تلسی کو کھینچ کر ندی میں اتر گئی۔

کہانی میں ٹیوسٹ تب پیدا ہوتا ہے جب دسرتھ کو پریم چند کا گئو دان اور پریم چند یاد آتے ہیں جنہیں دسرتھ نے پڑھا تھا۔ان سے دسرتھا ئین لکھنے کی فرمائش جب دسرتھ کرتے ہیں تو پریم چند حیران ہو کر کہتے ہیں۔

''مہاراج بات دراصل یہ ہے کہ اب لوگ دسرتھ اور کیکئی یعنی کسی راجہ رانی کا نام ہی سن اور دیکھ کر بدک جائیں گے۔میں نے راجپوتوں کی شان اور مریادا کی کہانی لکھی تھی لیکن آج اسے کوئی نہیں پڑھتا۔ہاں آپ کسان ہوتے تو شاید لوگ آپ کی کہانی سنتے۔گھیسو اور مادھو کی طرح آزاد خیال ہوتے اور کفن کے پیسے سے دارو خرید کر پی جاتے تو بھی میں اپنی کہانی کا آپ کو کردار بناتا...

آپ کے بیٹے اور بہو نے آپ کو گھر سے نکال دیا ہے، اب اس بات سے نئی پیڑھی کو کیا دلچسپی ہے، مجھے چھما کریں، آپ نئی کہانی کے لیکھک ورند کے پاس چلے جائیں۔'' ۶۶؎

کتنی خوبصورتی سے م۔ق۔خان نے اس اسطور کے بہانے پرانی قدروں کو ملیا میٹ کرتی نئی نسل اور نئی تہذیب کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔

''ایک شہر جو کبھی آباد تھا'' میں مظہر الزماں خان نے داستانی بیانیہ اور اسلوب کے سہارے مسلمانوں بلکہ

بالخصوص ہندوستانی مسلمانوں کے زوال کی کتھا کہنے کہ کوشش کی ہے۔ داستانی طرز کے جملوں میں جا بجا مظہر نے استعاراتی معنی خلق کرنے کی کوشش کی ہے:

''مختلف ممالک کے سیاحوں کا قافلہ شیخ سعدی کا مرثیہ پڑھتا ہوا جب باب شہر مین داخل ہو رہا تھا تو ایک سیاہ کتا شہر کے اندر سے دوڑتا ہوا آیا اور ہم سیاحوں کے پاؤں کے درمیان سے ہوتا ہوا شہر سے باہر نکل گیا تھا اور جب ہم شہر معدوم میں داخل ہوئے تو فیصل جسم سے پست لگائے ایک ہزار سالہ بوڑھا بیٹھا ہوا تھا۔''[67]

کتا دراصل لالچ اور ذلالت کا استعارہ ہے اور ایک ہزار سالہ بوڑھا ہندوستان میں مسلمانوں کی ایک ہزار سالہ تاریخ اور وقت کا استعارہ ہے۔ اس طرح زمین کے آرکی ٹائپ پیکر، بود و نابود کے فلسفیانہ نکتے سب کچھ اس افسانے میں ایک اساطیری فضا خلق کرتے ہیں لیکن ان کے باوجود افسانے کو پڑھتے ہوئے یہ افسانہ ایک قسم کی گفتگو یا زوال کا مرثیہ لگتا تو ہے مگر افسانے کے بجائے افسانہ انشائیہ بھی معلوم ہوتا ہے۔

مظہر الزماں خان داستان، اسطور اور زبانی بیانیہ کو ہی اکثر و بیشتر اپنا موضوع بناتے ہیں۔ ان کے یہاں ''آخری'' لفظ بطور سابقہ بہت استعمال ہوا ہے مثلاً آخری داستان گو، آخری مقدمہ، آخری نسل کی کہانی۔ یہ سابقہ ''آخری'' کہانی کے متن میں بطور استعارہ استعمال ہوا ہے جن کے یہاں ادب، تصوف اور فلسفے کی تثلیث نے ایک انوکھے تجربے کا روپ دھار لیا ہے۔

مشرف عالم ذوقی کی کہانی ''دابۃ الارض'' وغیرہ میں اسطور سازی کا خوب صورت پیرایہ ملتا ہے حالاں کہ پیغام آفاقی اور مشرف عالم ذوقی نے اسطور سازی سے نا کے برابر رشتہ رکھا ہے۔ یہ ان کا عیب نہیں بلکہ ان کا عمل انتخاب ہوسکتا ہے۔ اقبال مجید کے افسانوں میں اساطیریت اور تمثیلی استعارے تخلیقی جوہر بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ''حکایت نیزے کی'' پڑھیے تو اندازہ ہوگا کہ انھوں نے کیوں کر باغ و بہار کی نثر کا حسن چرا لیا ہے۔ اس طرح ان کے افسانے ''شہر بدنصیب حاتم طائی'' کو نئے زمانے اور نئے تقاضے کی رو سے پیش کیا گیا ہے۔ ان ادیبوں نے اسطور کو جدیدیوں کی طرح نہیں اپنایا بلکہ بین المتنیت کی Devices کے تحت اپنایا تا کہ وقت کے بہاؤ اور زمانے کے بدلنے کا شدید احساس قاری کے اندر پیدا ہو جائے۔ حتیٰ کہ ممتاز شیریں کا افسانہ ''میگھ ملہار'' میں بھی اسطور کو بطور استعمال کرنے کی مثال نہیں ہے بلکہ یہاں بین المتونی انداز ہی ایک قدر بن کر ابھرتا ہے۔

آج کے افسانہ نگاروں کو اساطیری متن کے استعمال کا جواز معلوم ہو گیا ہے۔ وہ انھیں برتنے سے پہلے بھلی بھانتی واقف ہونا ضروری سمجھتے ہیں۔ انھیں یہ بھی معلوم ہے کہ ہمیں کن اساطیری کردار یا واقعے کو کہانی میں استعمال کرنا چاہیے اور کن کو چھوڑ دینا چاہیے، اس لیے وہ ایسی اساطیریت کا استعمال کرتے ہیں جن سے ان کے عہد کے تناقضات کا تجزیہ کیا جا سکے۔

آج کے ادیب اسطور کے استعمال کے ذریعے زندگی کی نئی تصویر پیش کر رہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کبھی کبھی کوئی زمانہ اس قدر حقیقت کی پرتوں میں چھپا ہوتا ہے کہ جسے سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے جیسے آج دہشت گردی کے مسئلے سے پوری دنیا دوچار ہے جس کا حل دور دور نظر نہیں آرہا ہے، ایسے ہی وقت میں تخلیق کے سوتے جیسے خشک ہونے لگتے ہیں ایسے ہی وقت میں اساطیریت کا استعمال کرتے ہوئے فن کار اپنی تخلیقی نگارشات کو پیچیدہ صورتحال کے تجزیے کا ایک طریقِ کار بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔

سید محمد اشرف کو اگر ہم Beast Epic کا فن کار کہیں تو مضائقہ نہیں۔ یقیناً سید محمد اشرف ہمیں گیٹے کے حیوانی زرمیے Reineke Finks اور جارج آرویل کے Animal Farm کی یاد نہیں دلاتے بلکہ یہ احساس دلاتے ہیں کہ آج کا فن کار ماقبل متن کو زیادہ بااثر بنا کر پیش کر سکتا ہے۔

یہ افسانہ ایک بچہ اس کے نانا اور نیلی قمیض والے آدمی کے گرد گھومتی ہے۔ بچہ اور اس کے نانا ٹرین میں بیٹھے کہیں جا رہے ہیں۔ ٹرین کچھ تکنیکی خرابی کی وجہ سے رک گئی ہے۔ بارش ہو رہی ہے، کھڑکی سے دور ایک لکڑ بگھا دکھائی دے رہا ہے جو کبھی ہنس رہا ہے کبھی رو رہا ہے۔ نیلی قمیض والا کہیں سے دوڑتا ہوا آ کر ٹرین پر سوار ہونا چاہتا ہے۔ دروازہ بند ہے۔ وہ بڑی مشکل میں ہے لیکن لوگ اس پر ترس نہیں کھاتے۔ وہ چلاّ چلاّ کر دم بخود ہو جاتا ہے۔ آخر کار بچے کی کوشش سے وہ اندر آ کر کھڑکی کے قریب بیٹھ جاتا ہے۔ رو رو کر لکڑ بگھا کی صورت اور اس کی آنکھیں بچے کو دکھائی دیتی ہیں۔ بچہ کبھی لکڑ بگھا تو کبھی ٹرین کے رکے رہنے کی وجہیں اپنے نانا سے دریافت کرتا رہتا ہے۔ دراصل بچہ لکڑ بگھا سے حد درجہ ڈرا ہوا ہے۔ ''لکڑ بگھا چپ ہو گیا'' کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''جو اتنی دیر سے سب کچھ سن رہا تھا۔ سب کچھ دیکھ رہا تھا، اس نے اپنے نانا کی کمر مضبوطی سے پکڑ لیا۔ نیلی قمیض والے کی آنکھیں اس کی آنکھوں سے دوچار ہوئیں اور ڈبے کے نیم تاریک سناٹے میں اس نے بہت واضح طور پر محسوس کیا کہ نیلی قمیض والے کی آنکھیں پہلے سے چھوٹی ہو گئی ہیں اور جبڑے اس میں بھنچ گئے ہیں۔''[۶۸]

گویا لکڑ بگھا کا ہنسنا اور چپ ہو جانا دراصل دو صورتِ حال ہے جو بچے کے اندر حیرت اور تجب پیدا کرتا ہے۔ غرض اشرف کو ہم حیوانی اسطور، تصوف اور مذہبی عقائد کی بازیافت کا افسانہ نگار قرار دے سکتے ہیں۔

غضنفر کے افسانے مثلاً ''سانڈ''، ''کڑوا تیل''، ''ققنس'' نیز تصویر تخت سلیمانی کو Best Story اور حیرت فروش کو داستانی طرزِ اظہار کی ردِ تشکیل سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔

اب یہ کہنا ہوگا کہ غضنفر ایک اسطور ساز فن کار ہیں۔ انھوں نے جس اسطور کو افسانے یا ناول میں بطور بنیادی مواد استعمال کیا ہے اسے بین المتنیت کے قریب رکھا ہے کیوں کہ جدیدیت کے دور میں اسطور کو برتتے وقت اس کی اصل میں اضافہ کرنے سے کیا فائدہ ہوتا ہے۔ افسانہ نگاروں کو اس کا علم نہ تھا۔ نتیجتاً ہر دور یکساں ہے کا پیغام سامنے آتا

تھا اور ابہام اس قدر کا تھا کہ افسانہ انشائیہ قسم کی شے بن جاتا تھا جب کہ بین المتنیت سے پہلے اور آج کے انسانوں کے رویوں کا فرق، سوچ اور فکر کا فرق زمانے کے بدلنے کا احساس ہوتا ہے۔

غضنفر کبھی کبھی ایک ماقبل متن کے چھوٹے سے خیال یا کسی قسم کے معلومات یا کسی قسم کے عقیدہ کو ایک رزمیے کی صورت میں تبدیل کرنے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔ اس صورت میں انھیں ہم جدید اسطور ساز بھی کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً ققنس کو ہی سامنے رکھیے۔ یہ ایک پرندہ ہے جس کو عنقا بھی کہا جاتا ہے۔ یہ ہزاروں سال تک زندہ رہتا ہے۔ مرنے کے بعد زندہ ہو جاتا ہے۔ اس کی چونچ کی سوراخوں سے آگ نکلتی ہے۔ اس قسم کی معلومات کو سامنے رکھ کر غضنفر نے دو کہانیاں لکھی ہیں۔ اور ایک اور ققنس اور دوئم تصویر تخت سلیمانی۔ یہاں طوالت کے خوف سے صرف تصویر سلیمانی پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالی جائے۔

اس کہانی کا معمر شخص جو سفید ریش ہے سفید عمارت میں رہتا ہے، ققنس بنانے کی خبر دی جاتی ہے جس کا حکم اس نے دیا تھا۔ پھر اس کے حکم سے ققنس کو سرسبز خطے میں چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اس کے بعد وہاں اس کی چونچ سے نکلنے والے چنگاریوں اور شعلوں سے آگ لگ جاتی ہے۔ خطہ جل کر راکھ ہو جاتا ہے۔ اس پر کنٹرول کرنے کے لیے ماہر شکاری کی تلاش کی جاتی ہے۔ لوگ اس شخص کے بارے میں بتاتے ہیں جس نے ققنس بنوایا ہے۔ کچھ شرطوں پر شکاری ققنس کا خاتمہ کر دیتا ہے لیکن کچھ دنوں بعد ایک اور ققنس دوسرے علاقے میں از خود پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر پانچویں جگہ ایسا ہی ہوتا ہے۔ ققنس کے مر جانے کا سلسلہ دراز ہو جاتا ہے۔ آخر کار معمر شخص جس کے کمرے میں اس کی نگاہوں کے سامنے تصویر تخت سلیمانی ہے اور پشت کی دیوار پر نیلگوں فضا میں اڑتے ہوئے کبوتروں کی تصویر ہے، انھیں کارندوں کو اخیر میں ایسی تخلیق کی فرمایش کرتا ہے جس کے اندر کن فیکون کا اثر ہو۔ لوگ سمجھاتے ہیں سر یہ تو خدا کا کرشمہ ہے انسان بھلا۔ کچھ نہیں سننا مجھے آپ لوگ بس حکم کی تعمیل کریں اور پھر اس کی نگاہ تخت پر مرکوز ہو جاتی ہے۔

راوی نے کہانی میں مداخلت کرتے ہوئے کہا کہ اس کی نگاہ تخت پر تو ہے لیکن تخت کے پہیوں کے نیچے نقطوں اور دائروں کی شکل میں حد نگاہ تک پھیلے ہوئے لوگ اسے کبھی دکھائی نہ دے سکے اور شاید یہی لوگ اس کی اصل طاقت تھے۔

اس اسطور میں صاف صاف ہمارے عہد کے مسائل اور عالمی سیاست کا پردہ فاش کیا گیا ہے۔ یہاں تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے۔ جس نے ققنس بنایا ہے وہی اس کے قہر سے بھی نجات دلاتا ہے۔ گویا اسطور میں اکثر نجات دہندہ ہوتا ہے لیکن یہاں نجات دہندہ اور آفات دہندہ ایک ہی شخص کا نام ہے۔ اساطیر میں موت کا منظر نہیں ہوتا۔ ققنس بھی لاکھ کوشش کے بعد نہیں مرتا اور یہی کہانی کی حیرت ناکی اور تجسس پیدا کرتا ہے۔

کچھ دہائیوں سے Dis Armament کی تحریک چلائی جا رہی ہے۔ نیوکلیر ہتھیاروں کے خلاف مہم جارہ ہوگئی

ہے جس میں طنز کا زوردار طمانچہ یہ افسانہ رسید کرتا ہے۔ یہ افسانہ ہمیں یہ احساس دلاتا ہے کہ ہم ایسے دور میں پہنچ گئے ہیں جہاں گاؤں کے مکھیا سے لے ملکوں کے مکھیا نے ہمیں دنیاوی ترقی کے راستے پر لے جانے کے بجائے بربادی کے دہانے پر لا کھڑا کیا ہے۔ اب مسائل آفت ناگہانی کی پیداوار نہیں بلکہ اب مسائل پیدا کرنے کی تجارت شروع کردی گئی ہے۔ بتانے کی ضرورت نہیں کہ قفنس کیا ہے اور معمر شخص کون ہے؟

پیغام آفاقی نے ''شکاری اور شکار کا منظر'' نامی افسانے کے عنوان کو اساطیری موقف بنایا ہے۔ نظر جیسے ہی افسانے کے عنوان پر پڑتی ہے ذہن شکار ناموں کی طرف جاتا ہے۔ ماضی بعید میں جب انسان اپنی بھوک شکار سے مٹاتا ہے تب جنگل تھا، پیڑ تھے جس پر چڑھ کر لوگ خدا سے قریب ہونے کا عقیدہ ذہنوں میں رکھتے تھے۔ ایک دن آیا کہ درخت کٹ گئے، پہاڑ بکھر گئے، نتیجتاً جنت میں پہنچنا مشکل ہوگیا۔ شکاری سماج میں جانور بے وقعت مخلوق نہیں تھا بلکہ انسان ان سے گفتگو کرتا تھا۔ جانور انسانوں کی کہانیاں کہتے تھے۔ اس سے متعلق اساطیر یہ بتاتی ہے کہ جانوروں کو مارتے وقت انسان کو یہ خیال تھا کہ ہمیں جانوروں کی ہڈیوں کو جوں کا توں رکھنا چاہیے تاکہ یہ پھر سے زندہ ہوسکیں، لیکن آج کا شکاری ہمارا استحصالی طبقہ ہے، جو ہڈیوں کو بھی چبا جاتا ہے۔ افسانہ نگار کی نگاہ اس افتراق پر ہے۔ تبھی تو وہ کہتا ہے:

''جب انسانوں پر تاریخ حملہ آور ہوتی ہے تو انسان بالکل بکرے کا پٹھا معلوم ہوتا ہے۔''۲۹

الیاس احمد گدی کا افسانہ ''ٹام جیفرسن کے پنجرے'' کو پڑھتے ہوئے ماقبل داستانوی کہانیاں جن اہم کردار ادا کرتے ہوئے طوطے موجود ہیں، کی یاد تازہ ہوجاتی ہے۔ اس افسانے میں ایک نوجوان طوطے کو گالی سکھا رہا ہے۔

''بولو مٹھو۔۔سالا۔۔سالا۔۔۔سالا''

طوطا یہاں دلت طبقے کا نشان (Sign) ہے۔

طارق چھتاری کے یہاں بھی اساطیریت بڑے پیمانے پر نہ سہی لیکن ایک اہم اسلوبیاتی ڈیزائن اور عصر حاضر کی تشریح کا ذریعہ بن کر سامنے آیا ہے۔ ان کے افسانوی مجموعے کے ٹائٹل اسٹوری ''باغ کا دروازہ'' ہی ایک دلچسپ اساطیری استعاریت کی روشن مثال ہے۔

باغ کا دروازہ میں قاری کی توجہ بیانیہ پر غور وفکر کرنے کی طرف دلائی گئی ہے۔ اس افسانے کا پہلا سنسنی خیز واقعہ بادشاہ کے پانچ بیٹوں کا باغ کی حفاظت کرتے ہوئے شہید ہوجانا ہے۔ دوسرا واقعہ سب سے چھوٹے بیٹے کا باغ کی حفاظت کے لیے بادشاہ سے اجازت لینا ہے اور کامیابی حاصل کرنا ہے۔ تیسرا واقعہ کامیابی کے بعد ایک نئی مصیبت میں اس کا گرفتار ہوجاتا ہے یعنی گلشن آرا سے شادی کے بعد اپنی وراثت سے ہاتھ دھونا اور اپنی ایک نئی دنیا بسانا ہے۔ ہر واقعہ باغ کے تحفظ کے مسئلے سے جڑا ہوا ہے۔ واقعات کا بیان کسی ایک شخص کے نقطۂ نظر سے نہیں ہوا ہے۔ دادی جو کچھ بتاتی ہیں کہانی کا ہیرو نوروز اس پر تبصرہ کرتا جاتا ہے۔

اس افسانے میں نوروز ایک تمثیلی کردار ہے جو وقت اور تاریخ کا استعارہ بن گیا ہے۔ افسانے کے مندرجہ ذیل جملوں پر غور کریں، انھیں جملوں میں پورا افسانہ سمٹ آیا ہے:

''۱- نگہداشت کی تمام کوششیں جاری ہیں، پھر آخر یہ باغ روز بروز ویران کیوں ہوتا جا رہا ہے؟

۲- چبوترے پر کھڑا شخص بولا - یوں تو ہم نے صدیوں سے اس باغ میں کسی گل ریز کسی گلشن آرا کو نئی قسم کا پودا لگانے نہیں دیا ہے کیوں کہ ہر نیا پودا پرانے پودے کو غارت کر دیتا ہے۔

۳- نئے پودوں کی آمد پر بندش؟ کہیں باغ کے ویران ہونے کی یہ وجہ تو نہیں۔''[۷۰]

دراصل باغ، دنیا، کسی ملک، کسی گاؤں کسی قوم کا Code بن گیا ہے اور اس سے بڑھ کر تہذیب کا نشان۔ دروازہ دراصل کھلے ڈلے ماحول، ہر مذہب اور کلچر کے لیے دل کے دروازے کھلے رکھنے کا استعارہ ہے۔

ہندوستان کیا کسی بھی ملک کی تباہی تب ہوتی ہے جب تہذیب اور زبان کے معاملے میں کوئی قوم Rigid ہو جاتی ہے۔

تجریدیت

1960ء کے دہے میں مختصر افسانہ نگاری میں بہت ساری تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ان تبدیلیوں کی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسند افسانہ نگار اپنے تعین کردہ راستوں سے ہٹ کر الگ راہوں پر چلنے لگا تھا۔ اس وقت ماحول میں جو بے چینی سو راضطراب تھا اس کو اپنی تخلیقات میں شامل کر کے اپنے دور کی تصویر کشی کر رہے تھے۔ آزادی کے بعد ہندوستان اور پاکستان میں جو انقلاب نمودار ہو چکے تھے وہ اردو ادب کے فن پاروں میں دکھائی دینے لگے تھے۔ یہ تبدیلیاں سیاسی ہوں یا تہذیبی، مذہبی ہوں یا ثقافتی ان کا اثر اردو ادب پر پڑنے لگا، جس سے فنکار کی فکر کا انداز بدلا۔ نئی تہذیب کو اپنا کر لوگ روایتوں کو ٹھکرانے لگے۔ جس کی وجہ سے ان کی سوچ پر اور ان کے احساسات پر کافی گہرا اثر پڑا۔ نہ صرف شہری زندگی میں بدلاؤ دیکھا گیا بلکہ دیہاتی زندگی میں بھی تبدیلی ہو چکی تھی۔ ایک فرد کی زندگی اپنے وجود کی تلاش میں گذر رہی تھی، جس کی وجہ سے فرد کو اس دنیا میں رہنے کے لیے کوئی مقصد نظر نہیں آ رہا تھا۔ مکمل طور پر وہ اپنی شخصیت کو پہچانے میں لگا ہوا تھا۔ کیوں کہ خارجیت کی جگہ داخلیت کو اہمیت دی جانے لگی تھی۔ اس وقت انسان ایک مشین بن چکا تھا۔ اس بات کا ذکر کرتے ہوئے لطف الرحمٰن نے لکھا ہے:

''عہد حاضر نوع بہ نوع تغیر و تبدیلی مہم جوئی اور قسمت آزمائی کا عہد بھی ہے، جس نے نئے نئے آفاقی وجہات کی نشاندہی کی ہے۔ ہمارے وجود کو داخلی اور خارجی سطحوں پر پراگندگی اور ابتری کی آماجگاہ بنا دیا ہے۔ تنہائی، بیزاری، اکیلا پن، اکتاہٹ، نا اُمیدی، خوف و دہشت، بے بسی، بے کسی، سطحیت، یکسانیت، لافردیت، لاشخصیت اور ایسے تمام منفی احساسات نئی نسل کے لیے عذاب بن چکے ہیں۔ فرد روحانی و اخلاقی قدروں سے بے نیازی مادی ہوس پرستی میں مبتلا ہو کر مشروط عمل اور رد عمل کی ایک مشین بن گیا ہے۔''[۷۱]

ہمارااصل مقصد یہ جاننا ہے کہ وہ کونسے تاریخی اسباب تھے جس کی وجہ سے تجریدی افسانے کا جنم ہوا۔؟

دوسرے عالمی جنگ کی تباہی کے بعد مغربی مما لک کی عوام میں غیر محفوظیت ،تنہائی اور خوف کی وجہ سے جو احساسات ابھرے تخلیق کاروں نے ان ہی احساسات کو اپنی تخلیقات میں جگہ دی،جس کی بدولت تجریدیت اور علامت نگاری جیسے رجحانات وجود میں آئے۔1947ء کے بعد ترقی پسند افسانہ نگاروں کے پاس موضوعات باقی نہیں تھے جس کی وجہ سے اس تحریک کا کوئی خاص مقصد نہیں رہ گیا۔دھیرے دھیرے یہ تحریک ختم بھی ہونے لگی تھی اور تخلیق کار بھی دوسروں کے بتائے ہوئے راستے پر چلنے کے بجائے خود اپنا ذاتی نظریہ پیش کرنے کو ترجیح دینے لگے جس کی وجہ سے اردوادب میں بھی تبدیلیاں رونما ہونے لگی جو ہمارے سامنے’’تجریدیت‘‘ کے روپ میں موجود ہیں۔

وقت کے ساتھ ساتھ انسان کی سوچ بھی بدلتی گئی۔ایک ذہنی نظام کے آنے سے روایتوں کی اہمیت کم ہونے لگی اور ادیب نئے ماحول میں نئی سوچ اور فکری زاویوں کے ساتھ آگے بڑھتے گئے اور اردو افسانے میں بھی نئے ماحول اور نئے ذہنی نظام نے تجریدی افسانے کے پنپنے کا راستہ ہموار کیا۔تجریدی افسانے کے شروع ہونے کے اسباب کے سلسلے میں ڈاکٹر نگہت ریحانہ نے لکھا ہے:

> ’’شہروں میں سمٹتی ہوئی اپنائیت،خلوص ومحبت،اخلاقی اقدار اور بڑھتی ہوئی بیگانگی، لاتعلقی،سردمہری اور بےحسی نے افسانہ نگاروں میں جو مایوسی،ڈروخوف اور جھنجھلاہٹ کی کیفیت پیدا کی اس کا اظہار انورسجاد، سریندر پرکاش اور بلراج مین را نے بخوبی کیا۔ان کی افسانوں میں شہروں کی برق رفتاری زندگی،سائنسی و صنعتی ترقی اور ان کے درمیان گذرنے والی بے جان زندگیوں کے بہترین معرکے ملتے ہیں۔جن میں زندگی سے بےاطمینانی، بیزاری،جھنجھلاہٹ اور بداخلاقی کا مظاہرہ کرداروں کی حرکات وسکنات سے ہوتا ہے۔ان افسانوں میں کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ ملتا ہے۔یہ کردار نئے دور کے ابنارمل انسان کے Frustration کے مظہر ہیں۔‘‘ ۲۷

اس دور میں افسانہ نگار کس طرح کے مشکل دور سے گذر رہا تھا اس بات کا بخوبی اندازہ ہوجاتا ہے اور جن افسانہ نگاروں کے افسانوں کے تعلق سے انہوں نے یہ رائے دی ہے وہ اہم تجریدی افسانہ نگار ہیں۔

شہزاد منظر کے مطابق تجریدے افسانے شروع ہونے کا ایک سبب ہندوستان اور پاکستان کی تقسیم بھی ہے، جس کی وجہ سے افسانے کے موضوعات میں یکسانیت آگئی تھی۔اگر وہاں ملک کی تقسیم پر افسانے لکھے جارہے تھے تو یہاں بھی اسی طرح کے موضوعات پر خامہ فرسائی کی جارہی تھی،جس سے افسانے کی ترقی کے امکانات محدود ہوچکے تھے۔افسانہ نگار اپنی تخلیقات میں کچھ نیا پیش کرنا چاہتے تھے جس کے نتیجے میں تجریدی رجحان کو افسانے میں جگہ دی گئی۔ اس سلسلے میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ’’اردوافسانے میں علامتی اور تجریدی طرز اظہار تاریخی ضرورت کی پیداوار ہے اور اپنے دور کے مخصوص تقاضے کے تحت وجود میں آیا ہے۔علامتی یا تجریدی افسانے لکھنا کوئی عیب نہیں۔

افسانے میں نت نئے اسلوب کے استعمال سے اردو افسانے کے افق میں وسعت ہوتی ہے۔
اس لیے اس کا خیر مقدم کرنا چاہیے۔''۳ے

شہزاد منظر اردو افسانے کی تنقید پر بہت کچھ لکھ چکے ہیں۔انہوں نے علامتی اور تجریدی افسانے کو اس دور کی ضرورت بتایا ہے اور کہتے ہیں اس طرح کے نئے اسالیب کو اپنانے میں کوئی حرج نہیں۔

تجریدی افسانوں کی ضرورت اردو ادب میں کیوں محسوس کی گئی؟ تجرید کی ضرورت افسانے میں اس وقت محسوس کی گئی جب روایتی افسانے میں فنکاری سے زیادہ صناعی برتی گئی۔ بقول شہزاد منظر:

''ایک طبقہ کا خیال ہے کہ افسانہ میں حد سے زیادہ روایت پرستی اور فارمولہ پسندی کے ردعمل میں تجریدیت کا رجحان پیدا ہوا ہے یعنی یہ کہ اب روایتی افسانے نے فنکاری سے زیادہ کاریگری یا صناعی کی شکل اختیار کر لی ہے اور کلاسیکی طرز کے افسانے فرسودہ روایت کی صورت اختیار کر چکے ہیں۔''۴ے

چنانچہ روایت کی حد سے زیادہ پابندیوں نے تجریدے افسانوں کی شروعات کو جواز فراہم کیا۔ اظہار کے بلراست طریقے نے تجریدی افسانے کو پنپنے کا موقع دیا۔کوئی ایسی بات جس کا راست طور پر اظہار افسانہ نگار کو نقصان پہنچا سکتا ہے اس بات کو بالراست طور پر اظہار کر کے افسانہ نگار اپنے ذہن کو مطمئن کرتا ہے۔یعنی تجریدی افسانوں میں افسانہ نگار اپنے خیالات کا اظہار علامتوں اور اشاروں کے ذریعے قاری تک پہنچاتا ہے۔

عتیق احمد کے مطابق تجریدی افسانوں کی ضرورت اس لیے پڑتی ہے کہ جب کسی مسئلہ کو کھلے طور پر بیان کرنے سے فساد خلق کا خوف ہو۔وہ لکھتے ہیں:

''اس قسم کے اظہار کی زیادہ سے زیادہ ضرورت اس وقت ہی پڑتی (یا پڑسکتی) ہے کہ جب فنکار کسی مسئلہ کے کھلے اظہار سے ''فساد خلق'' کے خوف یا اندیشہ رکھتا ہو۔ان معنی میں کہ نیا افسانہ نگار سرمایہ دارانہ چالوں اور ان کے جالوں کے پھیلاؤ میں ان کی معاونت کرنا چاہتا ہے تو اس کی یہ علامت نگاری، تجریدیت اور Abstractionism واقعی مبنی برحق ہے کہ ایسی باتوں کو کھل کر بیان کرنا ''خوف فساد خلق'' کا سبب بن سکتا ہے۔''۵ے

جب کسی ناگفتہ بہ بات کو بیان کرنے کی ضرورت پڑے تو تجریدی افسانہ اس کا بہترین ذریعہ اظہار بن سکتا ہے۔

تجریدی افسانے لکھنے کی وجہ افسانہ نگار پرانی ہیئت کو بدل کر کچھ نیا کرنا چاہتے تھے۔ کیوں کہ نئے افسانہ نگاروں کے سامنے فنی ترقی کے راستے تقریباً بند ہو چکے تھے۔ یہ لوگ ایک نئی ہیئت کی تلاش میں تھے کیوں کہ پرانی ہیئت میں وہ افسانے لکھ کر گمنامی کی راستے پر نہیں چلنا چاہتے تھے۔ایسے میں انہیں ایک نیا راستہ تجریدی رجحان کے روپ میں مل گیا۔

تجریدی رجحان کو اپناتے وقت افسانہ نگار یہ بھول گئے کہ اس میں ترسیل وابلاغ کا مسئلہ پیش آسکتا ہے کیوں کہ یہ ایک داخلی رجحان ہے۔اس میں افسانہ نگار اپنی متاثرہ ذہنی کیفیت کا حال بیان کرتا ہے وہ یہ بھول جاتا ہے کہ قاری

کو اس کی ذہنی کیفیت سے کیا لینا دینا۔ تجریدی افسانوں میں ترسیل و ابلاغ پر اظہار خیال کرتے ہوئے طارق چھتاری لکھتے ہیں:

''دوسرا گروپ وہ ہے جس نے کہانی کو تجرید کے قریب لا کھڑا کیا ہے۔ علامتی اور تجریدی کہانیاں ترسیل و ابلاغ کی فکر کیے بغیر لکھی ہیں۔ ان میں انور سجاد، بلراج مین را، انور عظیم، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کے نام سرفہرست ہیں۔''٦ے

محمود واجد تجریدی افسانوں میں ترسیل کی بات کرتے وقت مصوری کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مصوری میں تجریدی آرٹ کی زبان سمجھنے والوں کے پلے پڑ جاتا ہے لیکن افسانہ نگاری میں تجریدی تحیّر پن عقدہ لاینحل ہے۔ اپنی تمام فنکارانہ سچائیوں اور خلوص کے باوجود اگر ہم تخلیق کا بنیادی مقصد ترسیل خیال ہی واضح نہ کر پائیں تو پھر ایسا ادب کس کام کا۔ لہذا تجریدی کہانیوں کے امکانات محدود کہے جاسکتے ہیں۔''٧ے

مندرجہ بالا خیال کے برخلاف ایک ایسا بیان ملتا ہے جس میں ابن فرید نے لکھا ہے کہ تجریدی افسانوں میں قاری اپنی ذات کو شامل کر کے واقعہ کو دیکھ سکتا ہے وہ کہتے ہیں:

''جدید ترین اردو افسانہ میں تجرید کو بھی ایک منفرد تجربہ کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ یہ تجربہ اس تصور کو پیش نظر رکھ کر کیا جاتا ہے کہ سیاق و سباق، گردوپیش، مقامیت یا پہچان افسانہ کو غیر معمولی طور پر مختص نہ کر دے، یہ لواحق ایسے ہیں جو قاری کی دلچسپی کے دائرے کو بہت زیادہ محدود کر دیتے ہیں۔ اس لیے ضرورت محسوس کی گئی کیا سے امکانی حد تک لطیف یا اثیری (Etherial) بنا دیا جائے، اور قاری کو اس کا موقع فراہم کیا جائے کہ قاری خود اپنی ذات کے حوالہ سے اس کو مختص معنویت فراہم کرے۔ افسانہ کے تاثر کو وسیع تر قرطاس عطا کرنے کے لیے یہ تجربہ لایق تحسین ہے کیوں کہ اس طرح قاری فنکار کی انگلی پکڑ کر چلنے کے لیے مجبور نہیں ہوتا۔''٨ے

یہاں افسانہ نگار کے نظریہ پر قاری نہیں چلتا بلکہ قاری خود اپنا نظریہ شامل کر کے افسانہ کو جیسا چاہے ویسا سمجھ سکتا ہے، جس سے قاری کو فنکار کی انگلی پکڑ کر چلنے کی ضرورت نہیں پڑتی۔

تجریدی افسانے میں تہہ در تہہ معنویت ملتی ہے۔ اب افسانہ کہانی اور کرداروں ہی تک محدود نہیں رہا بلکہ افسانے میں دکھائے گئے خیالات کے ساتھ ساتھ اُن کے اندر چھپی ہوئی کیفیات کو بھی قاری تلاش کرنے لگا، جس سے افسانے میں خارجیت اور داخلیت دونوں چیزوں کا پتہ لگایا جاسکتا ہے۔

ادبی رسالوں نے تجریدی افسانوں کو فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا جیسے شب خون، سوغات، اوراق، سطور، اظہار، آہنگ، الفاظ وغیرہ۔ شب خون شمس الرحمٰن فاروقی کی نگرانی میں شائع ہوتا ہے۔ اس نے سب سے زیادہ تجریدی رجحان کی حمایت کی۔ ساجدہ رشید نے ایک جگہ لکھا ہے:

''شمس الرحمان فارقی وابستگی کو ادب کے لیے شجر ممنوعہ تصور کرتے ہیں تو خالص ادب کا ان کا

> اصرار کیا ایک مخصوص ادبی نظریئے سے وابستگی نہیں ہے؟ فاروقی جن دنوں ادب کی کمان سنبھالے ہوئے تھے اور ترقی پسندوں کے اپنے ہی دوغلے رویے سے شکستہ قلعوں پر پے در پے شب خون مار رہے تھے بمبئی کے نوجوان افسانہ نگار انور خان نے ان کے موقر جریدے کے لیے اپنی ایک بیانیہ کہانی ارسال کی تھی تو موصوف نے کہانی کو لوٹاتے ہوئے ایک خط میں تحریر کیا تھا۔
> ’کوئی علامتی یا تجریدی کہانی ارسال کریں فوراً شائع ہوگی‘۔‘‘۷۹؎

اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں تجریدی افسانوں کی کتنی مقبولیت تھی اور اس دور کے نقادوں نے بھی اس رجحان کی نمائندگی کی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ بعد میں وہ اپنے بیانات سے بدل گئے ہوں۔ لیکن وقتی طور پر تو وہ تجریدی افسانوں اور اس پر جو تنقیدی آرا پیش کی ہیں چاہے وہ مثبت انداز میں کہی ہوں یا منفی انداز میں جڑے رہے۔

قراۃ العین حیدر ترقی پسند تحریک کی اہم افسانہ نگار ہیں۔ لیکن انہوں نے صرف اسی تحریک سے جڑے رہنے کے بجائے اپنے ذاتی خیالات کا بھی بخوبی اظہار اپنی تخلیقات میں کیا ہے۔ ویسے تو یہ بہترین ناول نگار کی حیثیت سے جانی جاتی ہیں لیکن انہوں نے افسانے بھی کافی تعداد میں لکھے ہیں۔ ان کی تخلیقات میں عموماً نئے تجرو باب دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان کا افسانوی مجموعہ ’’پت جھڑ کی آواز‘‘ 1967ء میں شائع ہوا، جس کا ایک افسانہ ’’ایک مکالمہ‘‘ ہے۔ اس کے کردار الف، ب ہیں اور یہ مکالمے کبھی ماضی کا بیان کرتے ہیں اور کبھی حال کا۔ حال سے ماضی میں پہنچ جاتے ہیں۔ اسی طرح پورے افسانے میں مکالمے آگے پیچھے کی طرف مڑ جاتے ہیں۔ پورے افسانے میں خیالات آتے جاتے ہیں۔ آصف اقبال اس افسانے پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ’’پورے افسانے میں تمام واقعات ذہنی سوچ سے جڑا ہوا ہے، اس لیے کہانی میں تجرید کا عنصر زیادہ نمایاں ہے اور بیشتر جملے اشارے و کنایے کی شکل میں غور وفکر کا مطالبہ کرتے ہیں۔ یہ افسانہ مصنفہ کی دوسری کہانیوں کے مقابلے میں کسی قدر پیچیدہ ہے، اس کی کئی وجہ ہیں، ایک تو یہ کہ کرداروں کے الجھے اور منتشر خیالات سے کہانی کی پوری فضا میں بوجھل اور اکتا دینے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ پورا افسانہ واقعات کا نمایاں اتار چڑھاؤ کے بغیر یکساں لب و لہجے کے ساتھ پروان چڑھتا ہے۔ قاری کو نہ تو واقع کی بتدریج ارتقا کا احساس ہوتا ہے اور نہ ہی کسی نئے انکشاف کی امید ہوتی ہے۔‘‘۸۰؎

قراۃ العین حیدر کا دوسرا افسانہ جس میں تجریدی عناصر ملتے ہیں وہ ہے ’’یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے‘‘۔ اس افسانے کے آخری جملے میں تجریدی کیفیت کا اظہار ہے۔

انور عظیم ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔ انہوں نے پریم چند کا اثر قبول کیا ہے اور اپنے دوسرے دور کے افسانوں میں کرشن چندر کا اثر قبول کیا ہے۔ 1960ء کے بعد ان کے افسانوں میں جدید رجحانات کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ ان کے پہلے دور کے افسانے وضاحتی انداز بیان کے ہیں اور دوسری دور کے افسانوں میں تہہ دار اور منفرد اسلوب اپنایا ہے۔ ان کے تجریدی افسانوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے آصف اقبال نے خود انور عظیم کا لکھا ہوا اقتباس اس طرح پیش کیا ہے:

''یکا یک، ایک تجریدی دور میری قلم کاری میں درآیا' کولمبس اور کلشیے' جیسی کہانیوں کا دور تھا، لیکن جلد ہی ایک موڑ آیا اور میری ہتھیلیوں پر ان کی فصل اگ آئی۔ یہ بے ساختہ ردعمل کے افسانے تھے، اسی زمانے میں 'ڈوبے چاند کی خوشبو' 'مرلی' 'جب بھیگی رات' 'اجنبی' 'اتنی سی بات' 'ایک چھن' اور بیسویں پچاسوں کہانیاں اس قلم سے نکلیں جو انور عظیم کا قلم ہے۔''[81]

انور عظیم نے تقریباً دس برس تک جدید رجحانات کو اپنے افسانوں میں استعمال کیا جس میں سے ایک رجحان تجریدی بھی تھا۔ ان کے تجریدی عناصر والے افسانوں میں قصہ ایک رات کا، دوسری رات کا، قصہ تیسری رات کا اور ٹھنڈی سرنگ وغیرہ اہم ہیں۔

جوگندر پال اردو افسانے میں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ ان کے اب تک کئی افسانے اور منی افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں جو اردو ادب میں ایک مقام رکھتے ہیں۔ نہ صرف ان کے مختصر افسانوں بلکہ کئی منی افسانوں میں بھی تجریدی رجحان کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ افسانوی مجموعہ ''رسائی'' اس کی مثال ہے۔ ان کا افسانہ ''جنگل'' تجریدی وعلامتی طریقہ کار کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان ان کی جدید افسانہ نگاری کے سلسلے میں لکھتی ہیں:

''ساتویں دہائی کے جدیدیت پسندی کے دور میں ایک طویل عرصے کے لیے جوگندر پال کے قدم بہک گئے تھے اور وہ علامت وابہام کے چکر میں پڑ گئے تھے۔ ''رسائل'' کے افسانوں میں تجرید، علامت اور ابہام کے سبب بوجھل پن کی کیفیت پیدا ہو گئی تھی۔''[82]

اقبال مجید کو بھی اردو مختصر افسانہ نگاری کے جدید دور میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ ان کے اب تک چار افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ انہوں ے اپنے افسانوں میں سیاسی اور سماجی مسائل کو موضوع بنایا ہے۔ روایتی افسانوں ہی کی طرح زبان استعمال کرتے ہیں اور جملوں میں تہہ دار معنویت ملتی ہے۔

''خدا، عورت اور مٹی'' یہ افسانہ اقبال مجید کے تجریدی افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس میں پلاٹ اور کرداروں کی کوئی ترتیب نہیں۔ اس میں افسانہ نگار واقعات کو بے ترتیب اور بے ہنگم طور پر دکھاتا ہے اور اس افسانے میں ان کے تاریخی شعور کی بھی وضاحت ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ نے لکھا ہے:

''اقبال مجید کا ''خدا، عورت اور مٹی'' بھی تجریدی افسانہ ہے۔ پردے پر فلم چل رہی ہے جو حال کے واقعات کے ساتھ صدیوں پرانی تاریخ کو بیک وقت پیش کر رہی ہے فلم یا تو پرانی ہے یا بار بار استعمال ہوتی رہی ہے۔ جس کے سبب کہیں کہیں سے Expose ہو چکی ہے۔ ساونڈ ٹریک میں بھی کچھ خرابیاں پیدا ہو گئی ہے۔ اسی لیے منظر نامے اور بیان میں ہم آہنگی نہیں رہی۔ نتیجہ میں انمل اور بے جوڑ واقعات نظر آرہے ہے۔ دکھائی کچھ دے رہا ہے اور سنائی کچھ دے رہا ہے اور محسوس کچھ اور ہو رہا ہے۔ اسی لیے خدا، مٹی اور عورت جو حیات کائنات کی تخلیق کے اہم ذرائع ہیں، ان کی داستان میں ربط وتسلسل نظر نہیں آرہا ہے۔ انہیں سب عناصر نے مل کر کہانی میں تجریدی پیکر پیدا کر دیئے ہیں لیکن ان تجریدی ٹکڑوں کے ذریعہ افسانہ نگار نے بڑی بامعنی وبامقصد باتیں کہنے کی کوشش کی ہے۔''[83]

رتن سنگھ نے اردو مختصر افسانے کے ارتقاء میں اہم رول ادا کیا ہے۔ان کے افسانے عصری حسیت کے حامل ہیں،لیکن موضوع انسان ہے اور جس واقعہ کو بھی بیان کرتے ہیں وہ منفرد ہوتا ہے۔لیکن وہ بات کو زیادہ گھما پھرا کرنہیں کہتے ،براہ راست کہتے ہیں۔وہ ایک عام زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔ان کے افسانوں میں جدید رجحانات کی جھلک ملتی ہے۔علامتوں کے ساتھ ساتھ تجریدی رجحان کو بھی انہوں نے استعمال کیا۔ان کے ایسے بہت سارے افسانے ہیں جیسے لیر،میلی گھڑی،جس تن لاگے،یگوں کی کہانی،نقلی اوراصلی،بابو،آخری اداس آدمی،پنجرے کا آدمی،زندگی سے دور، خدانہیں آتا وغیرہ۔ان کو نئے طرز کے افسانوں کی پہلی آواز کہا گیا ہے۔محمد حسن آزاد لکھتے ہیں:

> ''اردو افسانے میں تیسری آواز پرانے طرز کے واقعاتی افسانے اور تجریدی اور علامتی اور مہملیت پسند افسانوں کے درمیان سے ابھری،اس نئے افسانے کی سب سے پہلی آہٹ رتن سنگھ کے افسانوں میں سنائی دی جو شاید کلاسیکی معنوں میں سرے سے افسانے ہی نہیں کہہ جاسکتے کیوں کہ یہاں نہ واقعات کا سلسلہ درسلسلہ ہے نہ صورت حال پوری طرح تفصیلی نمو پاتی ہے بلکہ پورے ارتکاز کے ساتھ صرف کسی ایک کیفیت پر مرکوز رہتے ہے،بظاہر یہ کیفیت ذاتی اورنجی معلوم ہوتی ہے مگر اسی مرکوز نجی تجربے کو تہوں سے موجودہ سماجی نظام کے خلاف غم اور غصہ ابھرتا ہے۔'' ۸۴

تجریدی افسانوں کے اولین نمونوں میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔

1960ء کے بعد کی افسانہ نگاری میں سریندر پرکاش نے ایک منفرد مقام حاصل کیا ہے۔ان کا شمار تجرید کے دو بہترین افسانہ نگاروں میں سے ایک ہے۔ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''دوسرے آدمی کا ڈرئنگ روم'' ہے۔اس کے بعد ان کے گیارہ افسانے کمار پاشی کے رسالہ سطور (خصوصی شمارہ) میں ایک ساتھ شائع ہوئے،جس کو ہم ایک کتاب کی حیثیت بھی دے سکتے ہیں۔ان کے تیسرے افسانوی مجموعے کا نام 'باز گوئی' ہے اس کے علاوہ انہوں نے برف پر مکالمہ، حاضر،حال،جاری وغیرہ جیسے افسانوی مجموعے لکھے ہیں۔

سریندر پرکاش کے افسانوں میں تدریجی ارتقاء پایا جاتا ہے۔نت نئے تجربات کو انہوں نے اپنی تخلیقات میں جگہ دی ہے۔پہلے دور کے افسانوں میں تجرید،ابہام اور علامتوں کا استعمال ملتا ہے۔ہر افسانوی مجموعہ پہلے والے سے مختلف انداز میں ملتا ہے۔یعنی وہ اپنے اسلوب سے بدلتے نظر آتے ہیں۔وہ جس دور سے گذرتے اس دور میں انسانی زندگی جن مشکلات سے دوچار ہوتی وہ اس سب کا نفسیاتی طور پر اظہار کرتے ہیں۔

روایتی افسانوں کے طرح سریندر پرکاش کے افسانوں میں آغاز،وسط اور انجام نہیں ملتا۔جملوں میں ترتیب کے باوجود بات آسانی سے سمجھنا مشکل ہے۔الفاظ کو اگر غور سے پڑھ معنی تلاش کرلیں تو اس میں تہہ داری معلوم ہوتی ہے۔کرداروں کو استعمال کرلیں تو ان کے بارے میں دوسری تفصیلات نہیں دیتے۔کرداروں کی شناخت ان کے نام سے نہیں بلکہ ان کے ذہنی کیفیات سے ہوتی ہے۔سادہ بیانہ انداز ان کے پاس کم ہی ملتا ہے۔علامتوں پر زیادہ توجہ مرکوز

کرتے ہیں۔

جدیدیت کے بعض رجحانات جیسے تجریدیت، علامتیت اور اساطیریت سریندر پرکاش کے افسانوں میں کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، تلقارمس اور جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں، نقب زن، بدوشک کی موت وغیرہ۔ یہ تمام افسانے ان کے بہترین تجریدی افسانوں کی مثال ہیں۔ اس کے علاوہ بھی ان کے اور بھی کئی افسانوں میں تجریدی عناصر ملتے ہیں۔ آصف اقبال کا کہنا ہے:

> ''تلقارمس کا پورا نظام تجریدی ہے جو قاری کے لیے تفہیم کا مسئلہ پیدا کر دیتا ہے چوں کہ سریندر پرکاش کا اسلوب اور ان کی کہانی لکھنے کی تکنیک میں نیا پن اور انوکھا پن ہے۔ اس لیے افسانے کا مجموعے تصور بھی انفرادی نقطۂ نگاہ سے توجہ کا طالب ہے۔'' ۸۵؎

سریندر پرکاش کے یہاں تجرید تو بہت سارے افسانوں میں ہے لیکن ''تلقامس'' کو تجریدی افسانوں میں خاص اہمیت حاصل ہے۔ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' بھی سریندر پرکاش کے بہترین تجریدی افسانوں میں سے ایک ہے۔ اس افسانے کا تجزیہ کئی لوگوں نے پیش کیا ہے۔ سب سے پہلے گوپی چند نارنگ نے اس پر اظہار خیال کیا ہے۔ اس سلسلے میں وارث علوی کی رائے ہے:

> '''' دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' گوپی چند نارنگ کی تشریح کے باوجود سمجھ میں نہیں آتا لیکن بہت خوبصورتی سے لکھا گیا ہے اور علامات گو مبہم ہیں لیکن تخیلی سحر آفرینی کی عمدہ مثالیں ہیں، آج تیس سال بعد مذکورہ کتاب کے افسانوں کو سنجیدہ مطالعہ کی غرض سے بار بار پڑھنے کے باوجود وہی ایک افسانہ جو کتاب کی پہلی خواندگی کے وقت غیر معمولی اور شاہکار نظر آیا تھا، وہی آج بھی سریندر پرکاش کے چند بہترین افسانوں میں امتیازی مقام رکھتا ہے۔'' ۸۶؎

سریندر پرکاش کے پہلے دور کے افسانوں کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے ہوجاتا ہے۔ انہوں نے اپنے ماضی بعد کے افسانوں میں اسلوب کو بدل ڈالا لیکن وہ شہرت تو اپنے پہلے دور کے افسانوں ہی سے حاصل کر چکے تھے۔

بلراج مینرا کو اردو افسانے کا سب سے اہم تجریدی افسانہ نگار کہا جاتا ہے۔ انہوں نے بہت کم افسانے لکھے لیکن اس کے باوجود اردو مختصر افسانے کی ارتقاء میں انہیں اہمیت دی جاتی ہے۔ ان کا پہلا افسانہ 1952ء میں ''بھاگوتی'' کے نام سے ساقی لاہور میں چھپا۔ ان کا آخری افسانہ ''ساحل کی زات'' کے نام سے 1972ء میں چھپا۔ ان کے جملہ 37 افسانے مختلف رسائل میں شائع ہو چکے ہیں اور 2004ء میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''سرخ و سیاہ'' کے نام سے سرورالہدیٰ نے ترتیب دیا۔

مین را کے افسانوں کی تعداد اگر چہ بہت کم ہے لیکن سب سے زیادہ تجریدی افسانے انہوں نے ہی لکھے ہیں۔ ان کے اکثر افسانوں میں کہیں نہ کہیں تجریدی عنصر ملتا ہے لیکن جو افسانے مکمل طور پر تجرید کے نمونے کہے جاسکتے ہیں وہ ''پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ، ایک مہمل کہانی، مقتل اور کمپوزیشن سیریز کے تمام افسانے ہیں۔

بلراج مینرا کے افسانے مختصر ہونے کے باوجود زندگی کے تمام حقائق کو پیش کرتے ہیں۔ انہوں نے شہری زندگی کو افسانوں میں پیش کیا ہے اور مشینی زندگی کی بھی وہ خوبصورت عکاسی کرتے ہیں۔ وہ اپنے زمانے کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی حالات سے بخوبی واقف ہیں جس کو اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں۔

مینرا کے افسانوں میں واقعات بے ترتیب ہوتے ہیں، جس سے افسانے میں تسلسل نہیں رہتا اور افسانے میں مبہم کیفیت کا اظہار ملتا ہے۔ اگر ان افسانوں کو غور سے پڑھا جائے تو کچھ نہ کچھ معنی و مطلب نکل آتے ہیں۔ ایسے افسانوں کو پڑھنے کے لیے قاری کا ذہین ہونا پہلی شرط ہے۔ تب ہی وہ ان پے چیدہ افسانوں کو کچھ حد تک سمجھ سکتا ہے۔ بلراج مینرا کے اسلوب پر نگہت ریحانہ لکھتی ہیں:

> ''بنیادی طور پر ان کا اسلوب بیانیہ ہے، لیکن ہیئت کی سطح پر تبدیلیاں اور نئے تجربات اس کی شکل بدل دیتے ہیں۔ ان کے یہاں واقعات کا سیدھا سادہ بیان نہیں ملتا۔ اس سلسلے میں وہ ایکسرئینگ کے عمل کو کام میں لاتے ہیں۔ اس طرح واقعات کے بالواسطہ اظہار کی جہت سامنے آتی ہے جس میں تجریدی اور غیر تجریدی دونوں عناصر پائے جاتے ہیں بلکہ ان دونوں کے درمیانی فاصلے مٹ جاتے ہیں اور ظاہر اور باطن ایک ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں۔'' ۸۷

شمیم حنفی نے مین را کی شہری زندگی کی پیش کشی کے تعلق سے لکھا ہے:

> ''قصہ دراصل یہ ہے کہ مینرا کا ادراک شہری ہے۔ وہ ہمیں جس فرد کی آپ بیتی سناتا ہے یا جس کی ذاتی ڈائری کے ورق ہمارے سامنے لاتا ہے اس کے تمام تر تجربوں کا کلیدی حوالہ شہری تمدن ہے۔ پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ، ساحل کی ذلت، ریپ، بس اسٹاپ، واردات، وہ، شہر کی رات غرض یہ کہ آپ کے بعد ایک ورق الٹتے جایئے، اس تصویر کا کوئی نہ کوئی رخ سامنے آتا جائے گا۔'' ۸۸

مینرا کی زبان شاعرانہ ہے۔ انہوں نے افسانے میں بھی شاعرانہ زبان کا استعمال کیا ہے۔ ان کے زیادہ تر افسانوں میں شاعری کے حصے مل جاتے ہیں۔ زبیر رضوی مین را کی شاعرانہ زبان کے تعلق سے اظہار خیال کرتے ہیں:

> ''بات دوٹوک ہے کہ مین را کا بیانیہ کم اور تکلم کی زبان بڑی شاعرانہ اور سجیلی ہے۔ مین را کی کئی تجریدی کہانیوں میں شاعری رنگ بھرت رہی ہے۔'' ۸۹

تجریدی افسانے تجریدی مصوری کے زیر اثر لکھے گئے۔ تجریدی مصوری میں صرف رنگوں کے شیڈس ہوتے ہیں۔ اسی طرح تجریدی افسانوں میں بھی صرف الفاظ کے شیڈس ہونگے۔ مین را کے افسانے اس کی بہترین مثال ہیں۔ زبیر رضوی نے اس سلسلے میں لکھا ہے:

> ''مین را کی لفظ شناسی کا ایک المیہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تجریدی اور علامتی کہانیوں میں لفظوں کو بطور رنگ کے استعمال کرتا ہے اور کبھی وہ ان سے انسانی پیکروں کا کام بھی لیتا ہے۔ گویا کردار اور واقعات کی آمیزش کی کمی وہ لفظوں سے پر کرتا ہے جہاں اس کی کہانی پرتوں میں چھپی نہیں ہوتی تو اس کی زبان لفظوں کی زیبائشوں پر اصرار نہیں کرتی۔'' ۹۰

میزرا نے منٹو کو پسند کیا ہوا ہے اور اپنے افسانے بھی کچھ انہیں کے طرز پر لکھے ہیں۔ زبیر رضوی لکھتے ہیں:

''مین را نے اردو فکشن کے اگر کسی بت کی پوجا کی ہے تو وہ سعادت حسن منٹو ہے۔ مگر کہانی کار میزرا اور کہانی کار منٹو میں بڑا بعد ہے۔ ایک تجریدی اور علامتی طرز کے اسلوب کا زندانی تو دوسرا عام دھاگوں سے شاہ توت کی شالیں بنانے والا شاطر کہانی کار۔ مشترک خوبی ایک ہے کہ دونوں کہانی کو چار پانچ صفوں سے آگے نہیں لے جاتے۔''۹۱

مین را کے افسانوں کی اصل خوبی ان کا تجریدی عنصر ہے۔ انہیں جدیدت کا سب سے اہم افسانہ نگار مانا جاتا ہے۔ ہر دور میں ایک ایسا فنکار گذرتا ہے جو سب کے ساتھ ہوتے ہوئے بھی سب سے الگ پہچان قائم کر لیتا ہے یہی خوبی بلراج مین را کی بھی ہے۔ تجریدی افسانے تو اس کے علاوہ بھی بہت ساروں نے لکھے لیکن مین را کا مقام منفرد حیثیت رکھتا ہے۔

انور سجاد کی افسانہ نگاری کی شرعات 1952ء سے ہوئی لیکن 1960ء کے بعد انہوں نے ایک نیا رویہ اپنی افسانہ نگاری میں لایا۔ 1964ء میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''چوراہا'' شائع ہوا۔ اس کے بعد کئی مجموعے شائع ہوئے۔ ادب کے علاوہ انور سجاد دوسرے پیشوں سے بھی جڑے رہے جیسے، مصوری، اداکاری، موسیقی، رقص، طب وسیاست وغیرہ۔ انساری چیزوں کا تجربہ ان کی تخلیقات میں ہم محسوس کر سکتے ہیں۔ انہوں نے متنوع موضوعات کو لے کر نئے اسالیب کی مدد سے افسانے تخلیق کیے ہیں۔ اس بنا پر ڈاکٹر نگہت ریحانہ ایک جگہ لکھتی ہیں:

''تاریخ کے مختلف تجروبات کے پس منظر میں موجودہ عہد کے شعور کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنی افسانہ نگاری کی ابتدا بیانیہ افسانوں سے کی جو حقیقت پسندی پر مبنی ہوتے تھے۔ 1964ء تک وہ اسی روایتی اسلوب میں لکھتے رہے لیکن 'چوراہا' سے ان کا فن نئی شاہراہوں پر نکل پڑا، جہاں انہوں نے ہیئت اور اسلوب میں نت نئے تجربے کئے۔ بیانیہ اسلوب ترک کر دیا اور اس کی جگہ تجریدی، علامتی واستعاراتی اسلوب اختیار کیا۔''۹۲

انور سجاد کے علامتی اسلوب کے تعلق سے مجید مضمر لکھتے ہیں:

''انور سجاد کے افسانے اپنی علامتیت کی بناء پر آسانی اور بغیر کسی ذہنی کاوش کے سماجی تاریخ یا اس کی ادبی بلکہ صحافتی صورت کے طور پر پڑھے نہیں جا سکتے۔ اس لیے شمس الرحمان فاروقی نے انہیں 'جدید افسانے کا معمار اعظم' کہا ہے۔ فاروقی کا خیال ہے کہ انور سجاد کے افسانوں میں دستاویز، تمثیل یا محض نشان بننے والا یا اس طور پر استعمال کیا جانے والا انسان (کردار) نہیں ملتا۔ ان کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت اس لیے بنتے ہیں کہ ان کے یہاں انسان یعنی کردار علامت بن جاتا ہے۔'' (3) کردار کے علامت بن جانے کے لیے جس تخلیق اور علامتی ادراک کی ضرورت ہوتی ہے وہ انور سجاد کے یہاں موجود ہے۔''۹۳

گہری معنویت انور سجاد کے افسانوں کا خاص وصف ہے۔ یعنی یہ افسانے آسانی سے سمجھ میں نہیں آتے، اور بار بار

مطالعہ چاہتے ہیں تب جا کے کچھ کچھ سمجھ آتے ہیں۔اس طرح سے ان کے افسانوں میں ترسیل وتفہیم کا مسئلہ ہوتا ہے۔ انہیں علامت نگاری میں زیادہ مہارت حاصل ہے،ان کے افسانے علامت اور تجریدنگاری کے بین میں رہتے ہیں۔

غیاث احمد گدی حقیقت پسند اور علامتی افسانہ نگار ہیں۔ان کا تخلیقی سفر تقریباً چالیس سال رہا۔ان کے اس سفر کے دوران میں کئی تخلیق کار نسلیں ابھری۔ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''بابو لوگ''1969ء، دوسرا ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی''1977ء اور تیسرا ''سارا دن دھوپ''1985ء بے حد مقبول ہیں۔

افسانوی مجموعہ ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' کے زیادہ تر افسانوں میں تجریدی رنگ شامل ہے۔یہ افسانے ان کے فن کی کامیابی کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ان کا ایک افسانہ'ڈوب جانے والا سورج' سراسر تجریدی افسانہ ہے کیوں کہ اس میں غیر واضح فضا کا بیان ملتا ہے۔افسانہ'پرندہ پکڑنے والی گاڑی' غیاث احمد گدی کے نمائندہ افسانوں میں سے ایک ہے۔اس میں انہوں نے مختلف قسم کے پرندوں کا ذکر کیا ہے جو اس دور کے مختلف فکری زاویوں کی علامت بھی ہو سکتے ہیں۔غیاث احمد گدی کے تجریدی افسانوں کے سلسلے میں خورشید سمیع لکھتے ہیں:

''انہوں نے بیدی سے متاثر ہو کر زیادہ لکھا ہے اور جدیدیت سے متاثر ہو کر کم۔'پرندہ پکڑنے والی گاڑی'، پہیہ' اور 'ڈوبنے والا سورج' کو الگ کر دیجئے کہ یہ کہانیاں تو محض اور صرف علامتیت اور تجریدیت کی اساس پر ٹکی ہوئی ہیں۔''۹۴

خورشید سمیع کے مطابق غیاث احمد گدی نے جدیدیت پر زیادہ نہیں لکھا ہے۔ان کے کچھ ہی افسانے جدید رجحان علامت اور تجریدیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔

اقبال متین حیدرآباد کے مشہور افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ترقی پسند افسانہ نگار ہونے کے باوجود انہوں نے جدیدیت پر مبنی افسانے بھی تحریر کیے ہیں اور اپنی الگ پہچان بنائی ہے۔بہ حیثیت افسانہ نگار کے ان کی پہچان ان کے افسانوں کے مجموعے ''اجلی پرچھائیاں'' سے ہوئی جو 1960ء میں شائع ہوا۔اس کے علاوہ ان کے کئی افسانوی مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں۔جدید دور کے افسانوں میں اقبال متین کے کچھ افسانوں میں تجریدی اسلوب ملتا ہے، جیسے ان کا افسانہ ''میں بھی فسانہ تم بھی کہانی'' اور ''کھڑکیاں'' ہے۔اس سلسلے میں قدیر زماں رقم طراز ہیں:

''اقبال متین نے ''گریویارڈ'' جیسے افسانوں کو چھوڑ کر ''شعلہ پوش'' کا رخ کیا۔انہوں نے 1993ء میں'' میں بھی فسانہ تم بھی کہانی'' افسانہ کا مجموعہ چھپوایا۔ابتدائی تین افسانوں یہ کس کی تصویر، کھڑکیاں، کنول اور گندم میں تجریدی اسلوب حاوی ہے۔شعلہ پوش میں مجہول شخص کس طرح مینار کی بلند ہوتی ہوئی سلاخوں سے اپنا جسم لگا تا جا رہا تھا پڑھئے تو پورا پیراگراف تجریدی اسلوب میں ہے۔''۹۵

قدیر زماں کے بیان کے مطابق اقبال متین کے یہاں کہیں کہیں افسانوں میں تجریدی اسلوب کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔اقبال متین کے کرداروں کے حوالے سے ڈاکٹر ریحانہ لکھتی ہیں:

''اقبال متین کے افسانوں میں کرداروں کے عمل اور گفتگو میں تجریدی عناصر پائے جاتے ہیں۔''۹۶

اقبال متین کی افسانہ نگاری کے تعلق سے مختصر یہ کہہ سکتے ہیں کہ انہوں نے نرم اور ملائم لب ولہجہ اختیار کیا ہے۔ زمانے کی ایک نئ فکر ملتی ہے۔ زندگی کو وہ اپنے نظریہ سے دیکھتے ہیں۔ افسانے کے فن سے بخوبی واقفیت رکھتے ہیں۔

کلام حیدری کے افسانوں میں بھی تجریدی عناصر کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ اس لحاض سے ان کے افسانے لا، اسیر، اور صفر وغیرہ ہیں، جن میں علامتوں کے ساتھ ساتھ تجرید کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ کلام حیدری کے تجریدی افساو کے تعلق سے آصف اقبال اظہار خیال کرتے ہیں:

> ''کلام حیدری کے تجریدی افسانوں میں لا اور اسیر بھی قابل ذکر ہیں۔ موخر الذکر افسانے کا پورا نظام تجریدی ہے۔ واحد متکلم کے ذہن پر مختلف و متضاد تاثرات مرتسم ہو رہے ہیں۔ جن کے اظہار کے لیے کلام حیدری نے تجریدی اسلوب اپنایا ہے۔ یہاں شئے اسیر ہے جسے وہ ہر قسم کی قید و بند سے آزاد دیکھنا چاہتا ہے۔''[۹۷]

کلام حیدری کا موضوع انسانی زندگی کے مختلف پہلو ہیں۔ ان کی زبان سادہ اور سلیس ہے۔

احمد ہمیش کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''مکھی'' 1968ء میں شائع ہوا، جس ان کے افسانے 'مکھی' اور 'کہانی مجھے لکھتی ہے' شامل ہیں۔ جن پر جدیدت کا اثر ہے۔ احمد ہمیش اپنے افسانوں میں قدیم اور جدید دونوں طریقوں کا استعمال کرتے ہیں۔ انہوں نے خود کلامی کا لہجہ اختیار کیا ہے اور لسانی قواعد کی پابندی بھی ہیں کرتے جس طرح کے الفاظ ان کے افسانوں میں ملتے ہیں انہیں دیکھ کر یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ زبان کی باریکیوں پر بالکل دھیان نہیں دیتے۔ وہ اپنی سوچ کو آزادانہ طور پر کھلا چھوڑ کر لکھتے ہیں، جس سے ان کے افسانوں میں اخلاقی پہلو نہیں مل پاتا۔ مکمل طور پر اگر کہا جائے تو وہ ایک فطری فنکار ہیں۔

احمد ہمیش کے افسانے ان کی نفسیات کا تجزیہ معلوم ہوتے ہیں اور انہوں نے اپنے افسانوں میں شعور کی رو کی تکنیک بھی استعمال کی ہے۔ اس کے علاوہ علامت نگاری اور تجرید نگاری میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ لیکن علامتیت میں معنویت کو نظر انداز کر جاتے ہیں، جس سے قاری ان کے افسانوں سے متاثر نہیں ہو پاتا۔

☆☆☆☆

حوالاجات:

۱۔ آخری آدمی۔ ص: ۵۷

۲۔ آخری آدمی؛ زرد کتا۔ ص: ۳۲

۳۔ انتظار حسین کے سترہ افسانے؛ گوپی چند نارنگ؛ ص: ۳۰

۴۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل؛ ص: ۵۶۸

۵۔ عصری ادب؛ محمد حسن۔ پاکستانی اردو ادب نمبر؛ جولائی ۱۹۸۷ ص: ۳۴۹

۶۔ 'چوراہا' اختتامیہ؛ انیس ناگی۔ اظہار، شمارہ ۴۔ ۱۹۷۸ء، ص: ۲۹۴

۷۔بچھو غار نقش، نئے افسانے کی اور منزلیں، مہدی جعفر؛ ۲۰۰۷۔ص:۱۱۷
۸۔کونپل؛ جدید اردو افسانوں میں احتجاج کی بازگشت،ص؛۱۰۵
۹۔اردو مختصر افسانہ،فنی و تکنیکی مطالعہ،ڈاکٹر نگہت ریحانہ۔ص:۳۴۶
۱۰۔ہزار پایہ، پاکستانی کہانیاں۔ص؛۱۳۱
۱۱۔افسانہ ہزار پایہ۔۔۔ص:۱۲۸
۱۲۔ہم نفسوں کی بزم میں، خالدہ حسین ص:۲۶۱
۱۳۔ہم نفسوں کی بزم میں، خالدہ حسین ص:۲۶۱
۱۴۔ہم نفسوں کی بزم میں، خالدہ حسین ص:۲۶۶
۱۵۔میں را'' ہم نفسوں کی بزم میں، شمیم حنفی ص:۲۸۴،۲۸۵
۱۶۔وجودیت کے عناصر اور جدید اردو افسانے، ڈاکٹر جمیل اختر محبی،ص۲۸۴
۱۷۔کمپوزیشن ا،مقتل۔ماڈرن پبلیشنگ ہاؤس، دہلی۔۲۰۰۷۔ص ۱۷۔
۱۸۔اردو افسانہ ا۔آج اور کل۔مشمولہ اردو فکشن اور تیسری آنکھ،ص:۳۵،۳۶
۱۹۔اردو مختصر افسانہ،فنی و تکنیکی مطالعہ،۱۹۸۶،ص:۲۹۰
۲۰۔آخری کمپوزیشن، بلراج مین را۔
۲۱۔مضمون، ہندوستان میں اردو افسانہ، دیوندر اسر،مشمولہ اردو افسانہ، روایت اور مسائل، دہلی،۱۹۸۱۔ص:۲۰۹
۲۲۔گنبد کے کبوتر۔شوکت حیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، نئی دہلی۔۲۰۱۰،ص:۱۷۴
۲۳۔گنبد کے کبوتر۔۲۰۱۰۔۸۵
۲۴۔ایضاً۸۶
۲۵۔مضمون، شوکت حیات کا علامتی راوی، مہدی جعفر مشمولہ نئے افسانے کی اور منزلیں،۲۰۰۶،ص:۱۵
۲۶۔بانگ۔گنبد کے کبوتر۔ص:۲۱۶،۲۱۷
۲۷۔چیخیں۔گنبد کے کبوتر۔شوکت حیات،ص:۲۷۹،۲۸۰
۲۸۔مرشد، شوکت حیات۔ص:۱۲۷
۲۹۔میری تھیوری سازی اور میرے افسانے، مشمولہ گنبد کے کبوتر،۲۰۱۰، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی۔۶۔ص:۳۷
۳۰۔میری تھیوری سازی اور میرے افسانے، مشمولہ گنبد کے کبوتر،۳۷
۳۱۔کالے ناگ کے پجاری، ہمارے پسندیدہ افسانے۔۲۰۰۸،ص:۳۵۱،۳۵۲
۳۲۔اردو افسانہ۔خورشید سمیع، شاعر، بمبئی، مارچ ۱۹۸۵،ص:۱۹
۳۳۔(افسانہ نمبر) محمد حسن،۱۹۱۸، بمبئی،ص:۲۰
۳۴۔سلام بن رزاق، نیا اردو افسانہ، انتخاب، تجزیہ اور مباحث،ص:۲۳۷
۳۵۔تمثیل اور کہانی کا جوہر، بشمولہ نیا اردو افسانہ انتخاب، تجزیہ اور مباحث، دہلی،۱۹۸۷۔ص:۸۰،۸۱
۳۶۔زنجیر ہلانے والے۔سلام بن رزاق، مشمولہ ننگی دوپہر کا سپاہی۔نیو رائٹرز پبلی کیشنز،۱۹۷۷،ص:۴۵
۳۷۔سلام بن رزاق،ص:۴۵

۳۸۔افسانہ۔بجوکا،سلام بن رزاق،ص:۳۴

۳۹۔ڈاکٹر صادقہ ذکی،ماہنامہ ایوان اردو،نومبر ۱۹۸۸اردو اکادمی دہلی،ص:۴۵

۴۰۔دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم،شمس الرحمٰن فاروقی،شب خون،کتاب گھر،الہٰ آباد،۱۹۶۸،ص:۱۱،۱۲

۴۱۔دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم،سریندر پرکاش۔ص:۵۵

۴۲۔علامتی اور تجریدی افسانے،اردو افسانہ روایت اور مسائل۔۱۹۸۷،ص:۵۱۲،۵۱۳

۴۳۔دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم(افسانوی مجموعہ)،سریندر پرکاش،شب خون کتاب گھر۔الہٰ آباد،۱۹۶۸ص:۱۹۵

۴۴۔سریندر پرکاش نمبر،تکمیل پہلی پبلی کیشن،ص:۲۶۳

۴۵۔رونے کی آواز۔سریندر پرکاش نمبر،سہ ماہی تکمیل،تکمیل پبلی کیشنز۔۲۰۰۷،ص:۲۲۲

۴۶۔گاڑی بھر رسد،سریندر پرکاش نمبر،۲۰۰۷۔ص:۴۲۷

۴۷۔کوؤں سے ڈھکا آسمان۔انور خان،انتخاب پیکر،،رتب اعظم راہی،ادارہ پیکر،۲۰۰۵،ص:۵۳۲

۴۸۔کوؤں سے ڈھکا آسمان۔انور خان۔انتخاب پیکر،،۲۰۰۵،ص:۵۳۴

۴۹۔تین افسانہ نگاروں سے ملاقات۔تاجدار احتشام صدیقی''آواز تو پہچانو''شاعر،جلد۵۰،شمارہ۴۷،۱۹۷۹،ص:۱۷

۵۰۔اپنائیت،انور خان،نیا اردو افسانہ،انتخاب تجزیہ،مباحث،۲۰۰۳،ص:۴۳۷

۵۱۔خالد سعید،بارہ مضامین،ص:۴۰

۵۲۔سکنڈ راؤنڈ،آخری آدمی؛ص:۱۱۴

۵۳۔سکنڈ راؤنڈ،آخری آدمی؛ص:۱۱۵

۵۴۔ہمسفر،آخری آدمی؛ص:۱۷

۵۵۔پاکستانی کہانیاں مرتب؛آصف فرخی۔ص:۲۴۷

۵۶۔انتظار حسین کافن؛افسانہ روایت اور مسائل،ص:۵۹۱

۵۷۔(برف پر مکالمہ،سریندر پرکاش،ص:۸

۵۸۔برف پر مکالمہ،سریندر پرکاش،ص:۹

۵۹۔برف پر مکالمہ،سریندر پرکاش،ص:۵۲

☆☆

۶۱۔برف پر مکالمہ،سریندر پرکاش،ص:۱۲۵

۶۲۔اردو مختصر افسانہ فنی وتکنیکی مطالعہ،ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان،ص:۲۷۳

۶۳۔شیر آہو خانہ،ص:۹۵

۶۴۔مرشد،گنبد کے کبوتر،شوکت حیات،ص:۱۳۲

۶۵۔ان کہی کہانی،ق۔خان،ص:۳

۶۶۔ان کہی کہانی،ق۔خان،ص:۷

۶۷۔ایک شہر جو کبھی آباد تھا،مظہر الزماں،ص:۴۳

۶۸۔لکڑبگھا چپ ہو گیا،سید محمد اشرف،ص:۴

۶۹۔شکاری اور شکار کا منظر، پیغام آفاقی ،ص:۱۳

۷۰۔باغ کا دروازہ، طارق چھتاری،ص۴۳

۷۱۔رسالہ؛ شب خون۔جدیدیت کے مضمرات ،ص:۵۶

۷۲۔تنقیدی مثبت رویے؛ ریحانہ خان۔ص:۴۵

۷۳۔جدید اردو افسانہ؛شہزاد منظر۔ص:۱۴۹

۷۴۔جدید اردو افسانہ؛شہزاد منظر۔ص:۲۴

۷۵۔آہنگ، جولائی۱۹۸۲۔نیا افسانہ پرانہ جال؛ص:۲۰

۷۶۔جدید افسانہ،اردو ہندی، طارق چھتاری؛ص:۴۶

۷۷۔شاعر،اردو افسانوں میں جدید میلانات؛محمود واجد۔ص:۲۵

۷۸۔الفاظ،مضمون ؛افسانہ کیا ہے؛ابن فرید۔ص:۴۲

۷۹۔نیا افسانہ مسائل اور میلانات۔مرتبہ قمر رئیس؛ص:۱۵۲

۸۰۔جدید افسانہ؛ آصف اقبال۔ص:۱۱۰

۸۱۔جدید افسانہ؛ آصف اقبال۔ص:۱۶۲

۸۲۔اردو مختصر افسانہ،فنی وتکنیکی مطالعہ؛ ڈاکٹر نگہت ریحانہ۔ص:۲۴۰

۸۳۔تنقید کے مثبت رویے؛ ڈکٹر نگہت ریحانہ۔ص:۸۸

۸۴۔اردو مختصر افسانہ،فنی وتکنیکی مطالعہ؛ ڈاکٹر نگہت ریحانہ؛ص:۲۷۱

۸۵۔جدید افسانہ؛ آصف اقبال۔ص:۱۴۱

۸۶۔ذہن جدید۔مارچ تا اگست ۲۰۰۸، وارث علوی۔ص:۸۲

۸۷۔اردو مختصر افسانہ،فنی وتکنیکی مطالعہ۔ص:۲۸۵

۸۸۔افسانوی مجموعہ؛ سرخ وسیاہ۔ص:۵۰۹

۸۹۔افسانوی مجموعہ؛ سرخ وسیاح۔ص:۵۴۹

۹۰۔افسانوی مجموعہ؛ سرخ وسیاہ۔ص:۵۴۹

۹۱۔افسانوی مجموعہ؛ سرخ وسیاہ۔ص:۵۵۰

۹۲۔اردو مختصر افسانہ،فنی وتکنیکی مطالعہ، ڈکٹر نگہت ریحانہ؛ص:۳۹۷

۹۳۔اردو کا علامتی افسانہ؛ مجید مضمر۔ص:۱۵۲

۹۴۔شاعر،مضمون۔نئی کہانیاں ؛ایک بازدید،ص:۱۳

۹۵۔شب خون،مضمون: افسانہ کے دوکھونٹ جون تا دسمبر۲۰۰۵،ص:۱۲۱

۹۶۔تنقید کے مثبت رویے؛ ڈاکٹر نگہت ریحانہ،ص:۸۹

۹۷۔جدید افسانہ؛ آصف اقبال۔ص:۱۸۵

1980ء سے 2015ء تک

علامتیت

جدید افسانہ جدیدت سے نکل کر 1980ء کے بعد ارتقائی شکل میں مابعد جدیدیت کے حدود سے جاملتا ہے۔ 1980ء بعد افسانے کی نئی شکل اور ایک نیا روپ ظاہر ہونے لگتا ہے جس کو افسانے کی ارتقائی شکل قرار دیا گیا۔ 1980ء کے اردو افسانے میں کافی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ یہ افسانہ پیش رو افسانے سے بہت مختلف ہے۔ اس افسانے میں بیانیہ کی تبدیلی اہم رول ادا کرتی ہے۔

1980ء کے بعد افسانہ نگاروں نے جدیدیت کی روایت کو توڑ کر نئی قدیم روایت پر ہی اپنے قدم جمائے رکھیں نئے نئے تجربات نے انہیں ایک نئی زمین ہموار کی اور قاری سے رشتہ جوڑ دیا۔ افسانے میں جو کچھ جدیدیت نے کھودیا تھا مابعد جدیدیت نے اسے پھر سے واپس لایا ہے اور 1980ء سے لیکر تا حال تک اسی پر اپنے قدم جمائے رکھے ہوئے ہیں۔

بیسویں صدی کے اختتام اور اکیسویں صدی کی ابتدا میں انسان کے ساتھ بہت سے مسائل پیش آئے اور صنعتی ومشینی انقلابات نے تہذیب وثقافت کو ہی منقلب کر دیا، افسانہ نگاروں نے بھی اس یبدیلی کو خندہ پیشانی سے قبول کرتے ہوئے اپنے فن میں اسے خاص مقام دیا۔ انہیں میں سے ایک سید محمد اشرف نے روایت سے بھی بھرپور آگہی حاصل کرتے ہوئے ہئیت، مواد اور موضوعات کو اپنے عمیق مشاہدے سے آمیز کر کے اسے فکشن کا منظر نامہ بنایا۔ پھر نوع بہ نوع تخلیقی تجربوں کے ساتھ نہ صرف علامتی، استعاراتی اور تمثیلی کہانیاں لکھیں بلکہ جانورستان (Bestiay) کو فن کا حصہ بنا کر اردو فکشن میں نئے دروازے کھولے۔ اس حوالے سے ''ڈار سے بچھڑے'' کی لکڑ بگھا سیریز کی کہانیاں اور ناول ''نمبر دار کا نیلا'' ہے۔ ہمارے یہاں عہدِ قدیم سے یہ روایت موجود ہے کہ جانوروں کے وسیلے سے انسانی اعمال اور ان کی حرکتوں پر پر تبصرہ کیا جاتا ہے۔ افسانے میں سید اشرف سے پہلے ابوالفضل صدیقی اور رفیق حسین نے چرند وپرند کے تعلق سے اہم کہانیاں لکھی ہیں۔ سید محمد اشرف کی اس منفرد اور ممتاز افسانوی جہت کو نقشِ نو گردانتے ہوئے قرۃ العین حیدر نے ''ڈار سے بچھڑے'' کے فلیپ پر اپنی رائے کا اظہار کچھ اس طرح کیا ہے:

> ''ابوالفضل صدیقی اور سید رفیق حسین نے جنگلوں سے نکل کر ایک پگڈنڈی سید محمد اشرف کے ہولناک جانورستان تک آن پہنچتی ہے، جس میں انسان اور لکڑ بگھے اور پاگل ہاتھی متبادل حیثیتیں رکھتے ہیں۔ منصف کا ایک کردار سوال کرتا ہے ہماری زندگی میں وہ کون سی کجی آ گئی ہے جس کی وجہ سے معمولات میں اپنی راتی چھوڑ دی؟ یہ قومی اور اجتماعی کرائسس کا ادب ہے اور سید محمد اشرف صاحب توفیق ہیں جنہوں نے خیمے جلا کر صحرا روش کیا ہے۔''[1]

سید محمد اشرف کے افسانے رفتہ رفتہ قاری کو اپنے داخل میں اتارتے ہیں۔ اور ماضی کے دھندلکوں کی سیر کراتے ہیں۔

ان کی کہانیوں میں کسی رجحان یا رویہ کا سراغ پانا مشکل ہے۔ ہماری صدیوں پرانی تہذیب کس طرح نئے حالات کی خوراک بنتی جارہی ہے اور کس طرح آج کا فرد اور سماج اس زوال کے کرب کو جھیلتے ہوئے زندگی گذار رہا ہے، اشرف نے اپنے افسانوں میں اسی کی آئینہ بندی کی ہے:

''کیونکہ میں مافوق لعناصر سے نہیں ڈرتا، اس لیے میں نے چبوترے کے پاس بیٹھے زانوں پر سر رکھے بوڑھے سے دریافت کیا کہ وہ کون ہے؟'' میں ایک بے ذوق انسان ہوں۔'' اس نے نگاہیں اٹھائے بغیر مختصر سا جواب دیا۔ میں اس کے جواب میں چھپی گہرائی کو سمجھنے کی کوشش کرنے لگا اسی وقت مجھے احساس ہوا کہ باہر کے دلان کے فرش پر کندہ حسین نقوش شاید اسی بوڑھے کے ہاتھوں کا کمال ہوں۔ میں صبر نہیں کرسکا۔'' کیا باہر دلان کے فرش کے نقوش آپ نے بنائے ہیں؟'' ''نہیں'' [۲]

سفر اور ہجرت کا کرب دیگر افسانہ نگاروں کی طرح اشرف کے یہاں بھی دل کو چھو لیتا ہے۔ وطن سے دور آدمی کس طرح بے چینی محسوس کرتا ہے، اس کرب کی کیفیت کا اظہار ان کے بیانیہ کا خاصہ ہے۔ ان کا یہ انداز 'وہ ایک لمحہ' میں ملاحظہ ہو:

''اب گاڑی چلے گی اور اسے اس جگہ چٹخارے گی جہاں لوگوں نے سکون کا لفظ ایسے بھلا دیا ہے جیسے انسان چھوٹی موٹی غلطیاں کر کے بھلا دیتا ہے اور اس نے سوچا کہ ایک گھنٹے کی نعمت اسی ملی تھی، وہ ایسے ہی رائیگاں چلی گئی اور سوچتے ہی سوچتے ایک گھنٹہ گزر گیا۔ گاڑی کے چلنے میں اتنی دیر رہ گئی تھی ....گارڈ کا جھنڈی والا ہاتھ اوپر اٹھے۔ اچانک وہ گاڑی سے کود پڑا۔

''گارڈ صاحب بس ایک منٹ کے لیے گاڑی روک لیجیے۔'' گارڈ نے جھنڈی والا ہاتھ نیچے رہنے دیا۔'' [۳]

سچ بھی یہی ہے کہ اشرف کی کہانیوں میں جانورستان کا یا پھر کبھی کبھی انسان جانور اس کا طرح متبادل بن جاتا ہے، گویا دونوں ایک دوسرے کو تکمیل تک پہنچانے کا ذریعہ ہوں۔ مہدی جعفر نے اپنے مضمون ''بیسویں صدی میں اردو افسانہ'' بیان کیا ہے:

''اشرف لون کے یہاں صریح اور شفاف علامت سازی ہے۔ انہوں نے اکثر جانوروں کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ جانوروں کا برتاؤ ان کے یہاں سید محمد اشرف فریق حسین کے سے اصل جانوروں Bestiay جیسا نہیں ہوتا، جن کے گرد علامت سازی کرتے ہیں ان کی تخلیقات غیر مرئی حقیقتوں کو جانوروں کا تمثیلی روپ دیتی ہیں۔'' [۴]

سید محمد اشرف کا افسانوی سفر تقریباً چار دہائیاں طے کر چکا ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''ڈار سے بچھڑے'' 1994ء میں شائع ہوا تھا۔ اس کے بعد 2000 میں نو کہانیوں کا مجموعہ'' بادصبا کا انتظار'' منظر عام پر آیا۔ ''ڈار سے بچھڑے'' کہانیوں کے عنوان سے شائع ہونے والا یہ مجموعہ خاصہ بحث و مباحثہ کا موضوع بنا۔ اپنی نوعیت کے اعتبار سے یہ افسانہ ہجرت کے کرب پر لکھا گیا جو ایک منفرد افسانہ ہے۔ اس میں ہندوستان ترکِ وطن کر کے جانے والے مہاجرین کے جذباتی مسلئے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے آبی پرندوں، ان کے شکار اور ان کے شکست پروں کے ساتھ اپنے

جیسے مہاجرین کو پہچان کر پورے اظہار کو علامتی اور اہمائی شکل عطا کی ہے۔ یہ اشاریت ہے جو بعض مقامات پر غیر ضروری طوالت رکھنے کے باوجود اس لیے بامعنی ہے کہ مصنف نے ہجرت کرنے والے پرندوں کو ٹھوس اور تخلیقی استعارہ کے شکل میں منتخب کیا ہے:

''میں نے نواب کو دیکھا۔اس نے مجھے دیکھا اور ہم دونوں نے اس پنکھ ٹوٹی مرغابی کو دیکھا۔ پرندے تیرے پر ٹوٹ گئے۔تو اب واپس برف کے میدان نہیں جا سکتا۔خدا حافظ اے معصوم عورت!تو کبھی اس سرزمین کو نہیں دیکھ سکے گی جہاں تیرا شوہر بیدار ہوا تھا، جہاں تو نے شوخ امنگوں کے رنگ سے رنگے ہوئے ست رنگے دوپٹے اوڑھے تھے۔جہاں تو نے اپنے ننھے سے دل میں نرم نرم جذبوں کو مٹی میں پکٹ کر بند کر لیا تھا۔سب بھول جا میری پیاری بہن......''[۵]

پوری عبارت میں درد کی ایک شدید لہر جاری وساری نظر آتی ہے۔ایسی لہر جس کے پیچھے زندگی کی گہری معنویت چھپی ہوئی ہے۔اس معنویت کا رشتہ مختلف رنگوں اور مختلف زاویوں سے ہے۔ یہ یادیں اسے بار بار اپنے اور اپنے بزرگوں کے وطن کو پھر سے دیکھنے پر اکساتی ہیں۔کہانی کا مرکزی کردار تیس سال گذر جانے کے بعد بھی ماضی سے دامن نہیں چھڑا پاتا ہے۔اس کی کیفیت کیا ہوتی ہے خود اس کے لفظوں میں سنئے:

''کیا پاکستان آنے کے بعد میرا اس خطہ زمین سے کوئی ناطہ نہیں رہا جہاں میرے لڑکپن نے چھوٹے چھوٹے جذبوں سے محبت کرنا سیکھا تھا، جہاں میرے عقل و ہوش کے بال و پر نکلے تھے ......تقسیم کی موٹی موٹی لکیروں کے نیچے ان سارے جذبوں کے نقوش چھپ گئے تھے۔وہ جذبے جو صرف وہیں کا خاصہ ہوتے ہیں جہاں انسان پہلی بار آنکھ کھول کر دیکھتا ہے۔''[۶]

ایسے ہی اضطراب سے لبریز لمحات کے کرب کو افسانہ نگار نے ''ڈار کے پیچھے'' میں فنکارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔

اسی طرح مجموعہ ''بادصبا کا انتظار'' کی کہانیاں 'ساتھی'، 'چمک'، 'طوفان'، اور 'اندھا اونٹ' وغیرہ ہیں۔''ساتھی'' میں انسانی رشتوں کی اہمیت، نوعیت اور ان سے پیدا ہونے والے ذہنی و جذباتی سکون، اضطراب اور بے چینی جیسی متضاد کیفیات کو بہ یک وقت اجاگر کیا ہے۔اسی طرح ''چمک'' میں انسانی سرشت میں مضمر خرابی کو طنزیہ پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔سید محمد اشرف نے خارجی حقیقت کو اپنی بیشتر کہانیوں کی زینت بنایا ہے۔اس کی واضح مثال ''طوفان'' ہے۔ یہ کہانی تین حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں سمندری طوفان کی آمد، دوسرے حصے میں طوفان کے بعد اثرات اور حساب کتاب کا ذکر ہے۔اندرون ملک اور بیرون ملک سے امداد اور اس کے غلط استعمال پر بھرپور طنز ہے۔کہانی کے تیسرے حصے میں اس صورت حال کا ذکر ہے جس سے انسانی روح گھائل ہو جاتی ہے۔مثلاً انسانی لاشوں کا سڑنا، کتوں کی غذا بننا، یتیموں اور لاوارثوں کی بے سروسامانی کی کیفیت کا منظر۔ یہ طوفان تو چند دن میں ختم ہو جائے گا لیکن اس کے لگائے زخم سالہا سال نہیں بھر پاتے ہیں۔

اس طرح وقت کو اندھے اونٹ کی شکل میں دیکھتے ہوئے ''اندھا اونٹ'' کہانی لکھی ہے۔جو کہ ایک قسم سے

وقت کی اذیت نا کی، ستم رانی اور جبو کو اجاگر کرنے کے لیے استعارہ واضح کیا گیا۔ سید محمد اشرف نے ایک ایسا اسلوب اختیار کیا ہے، جس کی اپیل یکطرفہ نہیں بلکہ ہرسوں برابر کی تحئیر خیزی پیدا کرتی ہے۔ ان کا دلکش اسلوب ''بادصبا کا انتظار'' میں دیدنی ہے۔ اس کی تھیم اردو زبان اور اس کی عصری حالت ہے۔ اس افسانے سے متعلق حسین الحق کا یہ ''فقرہ بڑا مشہور ہوا کہ ''اردو میں اتنی اچھی کہانی شاید ابھی تک نہیں لکھی گئی۔''

اس کہانی کا بنیادی کردار ایک دراز قد، نہایت حسین وجمیل خاتون جس کے بال ترکی نژاد عورتوں کی طرح سنہرے تھے۔ یہ کردار اردو زبان کا استعارہ ہے۔ اس کی نشوونما کس حال میں کس ماحول میں ہوئی ہے۔ مختلف استعارے اور علامتیں اس کہانی کی جان ہیں۔ اُونچے کشادہ اینٹوں کے چبوترے، ان پر ترتیب سے رکھے انواع و اقسام کے قیمتی سامان ......ٹھنڈ میں صراحی کا سوندھا پانی۔ سخت لو میں کوسوں سفر کے بعد سکون کا احساس وغیرہ۔ ان استعاروں میں اردو زبان کا تاریخی اور تہذیبی پسِ منظر بڑے دلفریب انداز میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ کردار زبان کی معاشرتی شان اور اس کے شکوہ کی نشانیوں کا وارث اور خالق ہے جو معمر وجیہہ مرد کا ہے۔ اس بارعب معمر وجیہہ اور شائستہ مرد کی علامت شاہی استحکام اور قدر افزائی ہے۔ فن کار نے عصرِ حاضر کی آئینہ سازی کرتے ہوئے اس علامت کو اس عہد کا عکس بنایا ہے۔ اسی طرح ایک نوجوان کردار کو علامتی رنگ میں پیش کیا ہے۔ یہ نوجوان حس زدہ ماحول میں اپنے کمرے کی کھڑکی کھولے رکھتا ہے۔ شام کو جب وہ اپنی روزی کما کر واپس آتا ہے تو دروازہ کھول دیتا ہے۔ تبھی تازہ ہوا کے جھونکے اندر آپاتے ہیں اور مریضہ کے چہرے پر سرخی چھلک آتی ہے۔ ''کھڑکی کھلنے'' اور ''شام کو واپس آکر دروازہ کھولنے'' کے عمل کا جواب خود افسانے سے مل جاتا ہے کیونکہ وہ اس خاتون کو زندہ دیکھنا چاہتا ہے۔ اسے اپنے اجداد سے محبت ہے۔ یہ کردار شاید تخلیق کا استعارہ ہے۔ اردو زبان کی تہذیبی خارجیت اور تاریخی حسیت کو بہت معنی خیز علامتوں سے پیش کیا ہے۔

سید محمد اشرف نے ہر موضوع کو اپنے افسانوں سے دلکشی اور رعنائی بخشی ہے۔ علامت کی داخلیت اور اس کی موضوعیت کو برقرار رکھتے ہوئے ایک اور پُرکشش افسانہ لکھا جو محبت کے چشمے کے ایک صدا ہے۔ محبت کی Theme کی وسعت دیتے ہوئے انہوں نے ''تلاش رنگ رائیگاں'' لکھا۔ یہ افسانہ کہیں علامتی لگتا ہے اور کہیں تجریدی، کیونکہ اس کہانی کی بنت رنگوں کے برتاؤ سے نمایاں ہوتی ہے تو لگتا ہے کہ سید محمد اشرف نے تجریدیت میں بھی ایک تجربہ کیا ہے۔ کبھی کئی رنگ کبھی ایک رنگ، جو کبھی ٹھہرتا نہیں اور کبھی ٹھہرتا ہے تو ایسے وقت جب محبت کی حساس طمانیت قائم ہوتی ہے۔ ایک کانچ کا ٹکڑا ارشد محفوظ رکھتا ہے، جان سے عزیز رکھتا ہے، جس کے منعکس ہونے سے بہت سی شعاعیں نکلتی ہیں یا وہ رنگ جو محبت کے مخصوص ذاتی لمحوں میں سے نظر آتا ہے۔ محبت کے نرم ونازک رنگوں میں رنگا یہ افسانہ خوشگوار دلکش ساعتوں سے گزرتا ہوا بین الاقوامی مسائل تک بیانیہ بن جاتا ہے۔

سید محمد اشرف کے فن میں استعاروں یا علامتوں کا استعمال حقائق کی پل صراط پر بحفاظت گزر جاتا ہے۔ پرندے، جنگلی جانور یا غیر مرئی اشیاء جیسے صراحی، درو دیوار، ہوائیں، جنگل سارے عوامل مل کر جو فضا تیار کرتے ہیں، وہ انہیں ممتاز اور منفرد افسانہ نگاروں میں شمار کرانے کے لیے کافی ہے۔ان کے افسانے معاشرتی تنقید کے آئینہ دار ہے۔ اس تنقید کی زد میں فرد اور سماج دونوں ہیں۔اگر فرد کا رویہ صحت مندانہ نہ ہوگا تو معاشرہ بھلا کیا بہتر کرے گا۔اشرف انفرادیت اور اجتماعیت کے انہیں رویوں سے شاکی ہیں۔ان کے دل میں جب ایسی بد دیانتی اور ناانصافی کے خلاف نفرت کی لہریں اٹھتی ہیں تو وہ برانگیختہ ہوکر ''لکڑ بگھا ہنسا''، ''لکڑ بگھا رویا''، ''روک''، ''منظر'' جیسے افسانے لکھنے کے لیے متحرک ہوجاتے ہیں۔انفرادی مرکز سے پھیل کر لکڑ بگھا اجتماعی سیاست اور معاشرت کی علامت بن جاتا ہے۔سید محمد اشرف نے لفظ بہت سوچ سمجھ کر استعمال کیے ہیں، جیسا کہ ''لاگو'' جنگلی جانور، لاگو' ہوتا ہے۔اس کے منہ کو خون لگ جاتا ہے۔اس لفظ کے دوسرے معنی ''لکڑ بگھا'' کے ہیں جس کی علامتی شناخت خون کا پیاسا اور دشمن وغیرہ کی ہے۔اس طرح افسانے کے تخلیق ہوجانے کی وجہ بیان کی ہے:

> ''ایک بار ایک لکڑ بگھا جان کا لاگو ہوگیا۔چھوٹے چھوٹے بچوں کو پکڑ کر لے جانے لگا۔میں نے علاقے کے ڈسٹرکٹ مجسٹریٹ اور وائلڈ لائف کے بڑے آفیسر کی مدد سے اس لکڑ بگھے کو مارنے کا اجازت نامہ لیا۔ بستی کے قریب لگے جنگل میں اسے بہت تلاش کیا، لیکن وہ نہیں ملا۔رات بھر کی تلاش کے بعد جب میں اپنے ساتھیوں کے ساتھ تھکا ہارا جنگل سے واپس آیا تو معلوم ہوا کہ اسی رات کسی شخص نے اپنے دشمن کی وہ چھوٹی چھوٹی معصوم بیٹیوں کا گلا گھونٹ کر مار دیا ہے۔اسی وقت یہ خیال آیا کہ اگر لکڑ بگھا مجھے مل جاتا تو ایک دم سے ٹھٹھا مار کر ہنستا اور پوچھتا کیوں میاں اشرف تمہاری بستی میں کیا کم لکڑ بگھے ہیں، جو تم جنگل والے لکڑ بگھے کو تلاش کرتے پھرتے ہو، اس خیال نے لکڑ بگھا سیریز کی تین کہانیوں کو جنم دیا۔ان تین کہانیوں میں لکڑ بگھا ہنستا ہے اور روتا ہے اور چپ بھی ہوجاتا ہے، وہ چپ اس لیے نہیں ہوتا کہ چپ ہونا عدم عمل کی علامت ہے، بلکہ وہ خاموش اس لیے ہوتا ہے کہ خاموشی ہنسنے اور رونے سے مختلف ایک عمل ہے۔ وہ خاموشی حیرت و استعجاب کا مظہر ہے۔
>
> ''لکڑ بگھا ہنسا'' کہانی میں جس اس درندے نے انسانوں کو خود سے زیادہ منافق دیکھا تو ہنس پڑا۔اس سیریز کی دوسری کہانی ''لکڑ بگھا رویا'' میں جب اس خون خوار نے انسانوں کو خود سے زیادہ شقی اور ظالم دیکھا تو ہنس پڑا اور جب اس سیریز کی آخری کہانی ''لکڑ بگھا چپ ہوگیا'' میں اس نے انسانوں کو خود سے زیادہ خود غرض پایا تو اس مرتبہ نہ وہ رویا، بس چپ ہوکر رہ گیا۔شدید حیرت کا اظہار......''[۷]

یہاں تو خود ان کا تجربہ تھا جو اس سیریز کی شکل میں سامنے آیا۔ان کے دل و دماغ سے اٹھنے والے جذبات اس سیریز کا حصہ بن گئے، لیکن ان کی دوسری کہانیوں نے بھی اپنی جدت طرازی اور اسلوب کے انوکھے پن کی وجہ سے دھوم مچادی۔علامت اور استعارے کے استعمال کے علاوہ جزئیات نگاری کی بڑی خوبصورت مثالیں پیش کی ہیں۔ایک ایک واقعہ کو بڑی وضاحت اور صریح انداز میں پیش کرنا ان کی خاص پہچان ہے۔

سید محمد اشرف اپنے افسانوں میں بار بار یہ بتانا چاہتے ہیں کہ منفی رویوں اور اپنے غلط کاموں سے پھیلائی گئی منافرت کا نتیجہ زوال ہے۔ وہ تنبیہ کرتے ہیں کہ اگر تو میں اپنی آنکھ میں تنکا نہ دیکھ کر دوسروں کی آنکھ کا شہ تیر دیکھتی رہی تو ایسی نسلوں کا جنم لینا یقینی ہے جو اندھی، بہری اور گونگی ہوں گی۔ ان میں وہ شعور ہی نہ ہوگا جو رہبری کا جوہر ہوتا ہے۔
مختصراً ہم شکیل الرحمٰن کے الفاظ میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ:

> ''سید محمد اشرف کی کہانیاں نئی تنقید کے لیے ایک چیلنج ہیں۔ ان کی اکثر کہانیوں میں زندگی کی سچائیوں کے اندر سے جو چیز پھوٹ پڑتی ہے وہ کسی معجزے سے کم نہیں ہیں اور یہی معجزہ جمالیاتی انبساط عطا کر لیتا ہے......اشرف کی کہانیوں کے حسن کو Appreciate کرنا مشکل کام ہے۔ پریم چند اور سعادت حسن منٹو کے افسانوں نے اردو فکشن کو جس طرح نئے موڑ دیے اسی طرح اشرف کے افسانوں سے ایک نیا موڑ پیدا ہوگا۔ میں کچھ ایسا محسوس کر رہا ہوں۔'' [۸]

یہ الفاظ سید محمد اشرف کے لیے بالکل حقیقت پر کھرے اترتے ہیں کیونکہ انہوں نے تہذیب و تاریخ کے باہمی تعامل، ہندوستانی پس منظر میں تاریخ اور تہذیب سے متعلق رونما ہونے والے حادثات اور ان کے اثرات کو بڑی خوبصورتی سے فن کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔ انہوں نے 1975 میں لکھنے والے افسانہ نگاروں کی صف میں اپنے مخصوص فکر وفن کی وجہ سے ایک خاص مقام بنایا۔

بیگ احساس بھی 1980 کے بعد لکھنے والوں میں اپنا نام روشن کیے ہوئے ہیں۔ موجودہ دور میں لکھنے والوں میں ان کا نام نمایاں حیثیت کا حامل ہے۔ ان میں مستقل مزاجی کے ساتھ اپنے تخلیقی سفر کے مراحل طے کرنے کی صلاحیت بہ درجہ اتم ہے۔ ان کی تحریروں میں آج کے سماج کے کمزور نکات پر توجہ نظر آتی ہے۔ جیسے کہ معاشی استحصال، کرپشن، سیاسی جبر، فرقہ وارانہ فساد وغیرہ۔ وہ بہت ہی حساس طریقے سے اپنی تخلیقی کہانیوں میں ان نکات پر اپنا احتجاج بلند کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کی تخلیقی قوت بہت توانا ہے جو قاری کو اپنے اندر گم کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ قاری سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یہ کہانی ہے یا حقیقت۔ ان کی کہانیاں ہمارے احساس کو جھنجھوڑتی ہیں۔ بیگ احساس کے اظہار اسلوب میں ہمیں علامتیت اور تشبیہات نمایاں نظر آتے ہیں۔ وہ تمثیل کے پیرائے کو تنوع کے ساتھ برتتے ہیں۔

بیگ احساس کے افسانوں میں مخصوص انداز میں تشبیہ اور استعارہ کا استعمال نظر آتا ہے۔ وہ جب کسی واقعہ کو بیان کرنا چاہتے ہیں تو ان کے ذہن میں تشبیہ کی تکمیل ہوتی ہے پھر وہ تمثیل کا روپ دھارتی ہے۔ وہ کرداروں کی نفسیاتی کیفیات، جذبات ایسے انداز میں پیش کرتے ہیں کہ ہمیں وہ کردار حقیقی دنیا کے نظر آتے ہیں۔ کہانی میں علامتوں کے اطراف تانے بانے بننے کا تو جواب نہیں۔ ان کے افسانوں میں زبان کا استعمال زیادہ گہری تخلیقی سطح پر ہوتا ہے۔ وہ قصے، پلاٹ اور کردار کا پورا اہتمام کرتے ہیں۔ افسانے کے فن پر بیگ احساس کے گرفت مضبوط ہے اور ہر کہانی الگ آرکیٹکچر رکھتی ہے اور فنی اعتبار سے مکمل ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ کہیں بھی غیر ضروری الفاظ کا استعمال نہیں ہوتا۔

اصل واقعہ کی بھرپور عکاسی کرنے میں وہ مہارت رکھتے ہیں ۔ یہ تمام خصوصیات مندجہ ذیل اقتباسات کے مطالعہ سے واضح ہوجاتی ہیں۔ ''پناہ گاہ کی تلاش'' میں لکھتے ہیں:

> ''ہاہا......ہم جیسا تمہاری دنیا میں ایک انسان بھی نہیں ہم تمہاری خیالی دنیا کی نیکیوں کا روپ ہیں۔تم نے ہمیں جھوٹ کی صلیب پر لٹکا رکھا ہے، ہم کتنی اذیتوں سے جی رہے ہیں تم نہیں جانتے ایسا جیون بھی کیا جس کی کوئی پہچان نہ ہو۔'' کرداروں کا کہنا ہے کہ ''چلو کسی کتاب میں پناہ ڈھونڈیں۔''

افسانہ میوزیکل چیئر میں ان کا اندازِ بیان ملاحظہ کیجیے:

> ''عورت کی گود میں وہی مریل چپکلی جیسی لڑکی لیٹی ہوئی تھی جس کی آنکھیں حلقوں سے ابلی ہوئی تھیں۔ جسم پر پھوڑے پھنسیوں کے داغ دھبے، زخموں سے بہتا خون پیپ کی آمیزش، میلے کچیلے کپڑوں میں لپٹی وہ گندی نالی کے گندے کیڑوں کی طرح کلبلا رہی تھی اس نے گھبرا کر خوش پوش عورت کی عریاں لچکتی کمر پر نظریں گاڑ دیں۔ بہت سی غلیظ نظریں اس عورت کے جسم پر رینگ رہی تھیں۔ان نظروں کا کوئی وجود ہوتا تو وہ عورت غلاظت میں ڈوب گئی ہوتی۔''

بیگ احساس کے افسانوں کا مجموعہ ''حنظل'' میں موجود دوسرے افسانے جیسے اجنبی، سوانیزے پہ سورج، برزخ اور حنظل وغیرہ پڑھنے پر قاری کو ان کی تحریر کی خوبیوں کا ادراک ہوگا۔ان کے اس افسانوں کا موضوع ''نیکی اور بدی کے احساس سے عاری انسان ہے۔''

بیگ احساس کا ایک بہترین افسانہ ''میوزیکل چئیر'' ہے، جس کا موضوع آج کے سماج میں پھیلی خودغرضی اور بےحسی ہے جسے اس نے علامتی انداز میں بڑی خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔

تیز دھوپ میں اژدہے کی مانند سڑک پر تیز رفتار بس نکلی تو وہ ''میوزیکل چئیر'' کے باہر کھلاڑی کی طرح سیٹ پر قبضہ جمالیا اور مطمئن ہوگیا کہ سفر کے آخر تک یہ سیٹ اس کی ہوگئی۔اس کو آرام سے سیٹ پر بیٹھا دیکھ کر نئے آنے والے کرداروں کے چہرے اتر گئے۔ کیونکہ ان کو بیٹھنے کے لیے سیٹ نہیں مل سکتی تھی لیکن وہ اندر سے زیادہ مطمئن نہیں تھا جتنا کہ نظر آرہا تھا جب سب اس کو دیکھ رہے تھے وہ اور زیادہ خوفزدہ ہو رہا تھا کہ کون کب سیٹ پر قبضہ جمالے۔اس کے لیے وہ میگزین کھول کر پڑھنا شروع کر دیا اور خود کو محفوظ سمجھنے لگا۔بس پھر آگے سٹاپ پر رکی تو اور بھی کرداروں کی بھیڑ بڑھ گئی۔دیہاتی عورتیں اس کی سیٹ سے چونٹیوں کی طرح چمٹ گئیں ایسا لگ رہا تھا ذرا سی غفلت ہوگئی تو وہ چونٹیاں اس کے جسم کو گھسیٹ کر کسی اندھیرے ببل میں چھوڑ آئیں گی وہ خوف زدہ بن گیا۔

بیگ احساس کی تحریر سے محسوس ہوتا ہے کہ ہم کتنے خودغرض ہوگئے ہیں۔کسی دوسرے کے بارے میں کچھ سوچنے کا ذہن ہمارے ہاں مفقود ہوگیا ہے۔ہمیں صرف اپنے آرام اور اپنے آپ کو چاہنے کی چاہ بڑھ گئی ہے۔ایک دیہاتی عورت سیٹ مانگتی ہے:

> ''بابو تھوڑی سی جگہ دی دونا۔''

اس عورت کی گود میں ایک بیمار مریل سی بچی تھی۔ یہ سن کر وہ حقارت سے اس عورت کو دیکھتا ہے کہ یہ عورت میوزیکل چیئر کے اصول نہیں جانتی۔ بچی اس عورت پر ایک بوجھ کی مانند تھی وہ اپنا توازن رکھنے کے لیے ڈگمگا رہی تھی۔

''کمزور طبقات زندگی کا بوجھ اٹھائے حالات کی برق رفتاری سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش میں یوں ہی لڑکھڑاتے جی رہے ہیں۔''

عورت کے پاس اٹھنے والی بدبو سے پریشان ہو کر اس نے سیٹ چھوڑ دی ایک دوسری عورت جو بس میں سوار تھی تنہا صاف ستھری اور صحت مند تھی:

''جس طبقہ میں پہنچ کر جوانی حسن اور عمر ایسے محفوظ ہو جاتے ہیں۔''

بیگ احساس کی حساس نظر اس زاویہ پر آ کر رکی ہے۔ کمزور طبقہ جو ہر جگہ جینے کے لیے جدوجہد کرتا رہتا ہے۔ وہ کبھی تھک کر رکتا نہیں، حالات کے مطابق خود کو بھلا کر اور راستہ بدل کر چلنے کی کوشش میں انتھک محنت کرتا ہے پھر بھی جہاں کا وہیں رہ جاتا ہے۔ حتیٰ کہ کمزور طبقہ کی عزت وعفت محفوظ نہیں رہتی۔ اس کمزور طبقہ پر کوئی ترس یا رحم بھری نظر ڈالنا بھی اپنی شان کے خلاف تصور کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف دولت مند طبقہ میں سرِ عام اگر مختصر لباس میں بھی عورت گزرتی ہے تو وہ ہر طرح سے محفوظ رہتی ہے کیونکہ اس کے گرد دولت مندی کی لکیر کھینچی ہوتی ہے۔ اس لکیر کو پار کرنے کی کسی میں ہمت نہیں ہوتی۔ سیٹ پر بیٹھی عورت کی بچی بھوک سے اور بیماری سے نڈھال ہو چکی ہے ایسا لگ رہا تھا کہ دم توڑ چکی ہے۔ عورت کہتی ہے:

''پیٹ میں کچھ بھی نہیں ہے دودھ تک نہیں پیتی۔''

دیہاتی عورت اس کو دودھ پلانے لگی لیکن وہ بچی ہرگز دودھ نہیں پی رہی تھی اس کے برخلاف اگر وہ صاف ستھری عورت جو صحت مند تھی بچی کو دودھ پلاتی تو شاید وہ بچی پی لے۔ لیکن اس عورت کے فگر سے پتہ چلتا تھا کہ اس نے اپنے بچہ کو بھی دودھ نہیں پلائی ہے:

''فگر آج کی عورت کا سب سے اہم مسئلہ ہے۔ آنکھوں میں کھپ جانے والے تیز دھار کا خنجر، رگوں میں دوڑنے والا آتشی سیال۔''

بس کے رک جانے پر وہ تمام دیہاتی عورتیں اتر آتی ہیں۔ وہ بیمار لڑکی مر گئی ہے۔ وہ عورتیں دھاڑیں مار مار کر رو رہی تھیں۔ سب کے سب کرداروں بے بسی سے ایک دوسرے کو دیکھنے لگے۔ کوئی اس خالی سیٹ پر نہیں بیٹھ رہا تھا جیسے کہ بیٹھتے ہی مر جائے گا۔ اچانک ہی ایک خوبصورت لڑکی آ کر سیٹ پر بیٹھ جاتی ہے۔ تب ہی لوگوں میں ہل چل مچتی ہے۔ پھر سب کچھ بھول کر لوگ اس لڑکی کے جوان بدن کو گھورنے لگ جاتے ہیں۔

بیگ احساس یہاں پر لکھتے ہیں کہ عورت جس کے پاس کھانے کو کچھ نہیں ہے وہ اپنی بیمار بچی کو کچھ نہیں کھلا سکتی صرف اپنا دودھ پلانا چاہتی ہے لیکن اس کی صحت کمزور ہونے کی وجہ سے دودھ نہیں ہوتا۔ سینہ خالی خالی رہتا ہے۔ بچی دودھ پیئے تو کیسے اور کہاں سے۔ غریب اور جاہل ماں کی ممتا قابل دید ہے ایک تو دودھ نہیں پھر بھی پلا رہی ہے۔ اس عورت کو سینہ کے فگر کی پرواہ نہیں۔ صرف اس کو اتنی لگن ہے کہ اس کی بچی کچھ پی لے تو شاید صحت سنبھل جائے۔ دوسری

طرف پڑی لکھی اور دولت میں گری حال کی ممتا کو دیکھو کہ وہ اپنی تخلیق کردہ شاہکاروں کو تک پہنچانا نہیں جانتی۔اس کو اپنے بچوں سے زیادہ خوبصورت فگر کی فکر ہے۔

افسوس کہ آج کی ماں کی ممتا بھی بے حس بن چکی ہے۔ بیگ احساس قابل مبارکباد ہیں کہ ان کی تیز نظروں سے ہمارے اطراف پنپنے والے ناسور نہیں چھپ سکے بلکہ وہ ان کے قلم کی نوک تک آ گئے کہ لوگوں کو اندھیرے سے نکال کر روشنی میں لائیں اور اس نکتہ کی طرف متوجہ کریں۔اس نازک اور حقیقت سے قریب تحریر کو پڑھ کر ہمیں اپنے اندھے پن کا احساس ہونے لگتا ہے کہ ہم آج کل کہاں کھوئے ہوئے ہیں۔حقیقت سے دور بناوٹی ماحول میں ڈوب چکے ہیں۔یہ افسانہ کیا ہے ایک جیتی جاگتی حقیقت ہے جو الفاظ کا روپ دھار کر ہمارے آنکھوں کے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے اور کہتی ہے کہ دیکھو مجھے دیکھو کس قدر تلخ ہوں۔مجموعی طور پر بیگ احساس کا یہ افسانہ بہت خوب ہے۔الفاظ اپنی جگہ جامع ہیں کسی جگہ ردوبدل کی گنجائش نہیں ہے۔

''کرفیو' ان کا ایک اور بہترین افسانہ ہے جس کا موضوع 'آج کے انسان جو درندے بن کر عزت سے کھیل رہے ہیں' کے گرد گھومتا ہے۔کرفیو کا اعلان ہوتا ہے ایک عورت اپنے گھر پہنچنے کے لیے بے چین ہوتی ہے کیونکہ اس عورت کا گھر اس علاقہ میں تھا جہاں ''وہ عفریت پہنچے گاڑے خون کی پیاس بجھا رہا تھا۔'' اچانک ایک کار اس کے پاس رک جاتی ہے اور ایک مہذب قسم کا افسر شائستگی سے مسکراتا ہے عورت ہوشیاری سے اس کو غور سے دیکھتی ہے اور مرد پر اس کو اعتبار آتا ہے کہ یہ مرد سب مردوں سے الگ ہے اس میں درندگی اور سفاکی نہیں ہے وہ کار میں سوار ہو جاتی ہے اور گھر کا راستہ بتاتی ہے گھر پہنچنے سے پہلے ہی راستے میں پولیس والے روک دیتے ہیں کہ:''اس علاقے میں کرفیو لگا دیا گیا ہے آپ آگے نہیں جا سکتے۔'' کرفیو سے وہ خوف زدہ ہو جاتی ہے گھر جانے کے لیے گھبرا جاتی ہے پولیس والے عجیب نظروں سے اس کو دیکھتے ہیں کہ مٹی چونے اور گارے کی وہ منظّم شکل باقی کہاں رہ گئی ہوگی جسے گھر کہا جاتا ہے۔'

وہ عورت فون کے مختلف نمبر ڈائیل کرتی ہے لیکن اس کا شوہر کہیں بھی نہیں ملتا۔وہ کار والا آفیسر اس عورت کو اپنے گھر چل جانے کی بات کرتا ہے تو وہ بہت خوف زدہ ہو جاتی ہے کیونکہ چند دن پہلے ہی وہ اپنی آنکھوں سے پتھراؤ، آگ، دھواں، لاٹھی چارج، آنسو گیس برساتے سل، گولی کے دھماکے اور خون سب کچھ دیکھ چکی تھی اور لوگوں کی آواز سنتے ہی وہ اس کی گاڑی میں آ بیٹھتی ہے کیونکہ اس کو مہذب انسانوں سے ڈر نہیں لگتا۔

بیگ احساس اپنی تحریر میں یہ بتاتے ہیں کہ جب کرفیو لگتا ہے تو کتنے ہی معصوم انسانوں کی زندگی اجڑ جاتی ہے گھر تباہ کر دیے جاتے ہیں چاہے لوگ قصور والے ہوں یا بے قصور ہوں۔لیکن درندے یہ سب کہاں دیکھتے ہیں۔ایسی کتنی ہی عورتیں اپنے گھر نہیں پہنچ پاتیں ہیں وہ کسی اور کا سہارا لے نے پر مجبور ہو جاتی ہیں۔

عورت کو وہ آفیسر بھروسہ مند نظر آتا ہے اور یوں اس پر اعتماد آ جاتا ہے۔وہ اپنے آپ کو محفوظ محسوس کرتی ہے

لیکن باتوں ہی باتوں میں اس کو اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس کا خواب ٹوٹ رہا ہے تو اس آدمی کو احساس دلانے کے لیے کہ وہ شادی شدہ ہے، اپنے شوہر کو بار بار فون کرتی ہے۔ ہر جگہ کرفیو لگ جانے کی اطلاع ملتی ہے۔ وہ کہیں اور باہر نہیں جا سکتی تھی اس لیے وہ محصور ہو گئی تھی۔ وہ کھڑکی میں سے دیکھتی ہے کہ ایک آدمی کو بغیر کسی غلطی کے پولیس گولی چلا کر ختم کر دیتی ہے۔ وہ پریشان ہوتی ہے۔ تب ہی آفسر بیڈروم میں آتا ہے اور دھیرے دھیرے باتوں میں اس پر نفسیاتی طور پر حاوی ہونے کی کوشش کرتا ہے۔

''اگر آپ اجازت دیں تو کہوں کہ آپ کا بدن بے حد خوبصورت ہے اور آپ اپنے جسم کو اکسپوز کرنے کا ڈھنگ جانتی ہیں۔ یہ بھی ایک آرٹ ہے، ہے نا۔''

اچانک آفیسر کا رویہ بدل جاتا ہے۔ وہ غصیلی آواز میں احتجاج کرتی ہے۔ آفیسر کہتا ہے:

''کچھ بھی تو نہیں آپ نے یقیناً عورت کی عصمت وعزت کے متعلق لکھی گئی عجیب وغریب فطری کہانیاں نہیں پڑھی ہوں گی۔'' ''دیکھنے سمجھنے کی کوشش کیجیے اس شیش کو توڑنا بہت ضروری ہے اس بے معنی رات کو معنی پہنانا چاہتا ہوں اور پھر کیا فرق پڑتا ہے آپ تو شادی شدہ ہیں۔''

بیگ احساس کی تحریر کے اس پیراگراف کو پڑھنے پر یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ انسان جو نظر آتا ہے وہ اصل میں ہوتا نہیں بلکہ اس کے اندر کا اور ایک انسان ہوتا ہے۔ ہم اس کی ظاہری شرافت سے مات کھا کر بھروسہ کرنے لگتے ہیں اور وہ موقع سے فائدہ اٹھا کر اپنے خونی دانت سے سارا خون پی جاتا ہے۔ ہم اف بھی کہہ نہیں سکتے اور جو ظلم ہو رہا ہے اسے بھی نہیں کہا جا سکتا بس ہم اپنے آپ کو خاموش تماشائی بن جانے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

آج کے دور میں عورت کی عزت وعصمت کسی کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتی وہ صرف ایک جنسی سکون کا ذریعہ بن کر رہ گئی ہے ہر نظر غلاظت بھری اٹھنے لگتی ہے۔ اگر کبھی کسی کو مدد کا موقع ملتا ہے تو وہ اس کے بدلے عورت کی عزت سے کھیلنے کی ہر ممکن کوشش کر ڈالتا ہے۔

وہ عورت ماحول کی گندگی کو محسوس کر کے وہاں سے فرار ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ وہاں پر بھی سماج اور قانون کے رکھوالے اپنی ناانصافی دکھاتے ہیں۔ اسے ڈر ہوتا ہے کہ کہیں وہ بھیڑ میں اسی طرح کا برتاؤ کر کے گولی نہ مار دیں۔ اور پھر سارا الزام اس ''عفریت کرفیو'' پر تھوپ دیں۔

''اے۔ سنا نہیں۔۔ ایک قدم بھی آگے بڑھایا تو گولی ماردی جائے گی۔''

موت... آنکھوں میں موت نظر آتی ہے وہ عورت اچانک موت سے ڈر کر سوچتی ہے وہ باہر کے کرفیو کو نہیں توڑ سکتی ہے لیکن اندر کے کرفیو کو یعنی اپنے جسم کا کرفیو توڑ سکتی ہے اور فیصلہ کرتی ہے کہ وہ اپنے بچاؤ کے لیے ختم کر دے گی کرفیو۔ پھر جسم پر لگا کرفیو اٹھ جاتا ہے۔

بیگ احساس یہاں پر ایک عورت کی مجبوری اور سماج میں بغیر سوچے سمجھے فساد پھیلا کر لوگوں کی عزت وعصمت

کی قربانی لینا ایک معمولی سا مشغلہ بن گیا ہے۔ آج کا نوجوان طبقہ اپنی ذمہ داریوں اور کڑوی حقیقتوں سے منہ موڑ کر تصوراتی دنیا میں زندگی بسر کر رہا ہے اس میں نہ وہ جوش ہے اور نہ ہی ولولہ جو اپنی بہو بیٹیوں کی عزت کا رکھوالا ہونے کی ذمہ داری نبھا سکے۔

ایک عورت اپنی عزت کو بچانے کی کوشش کرتی ہے لیکن قانون کی مدد لینے سے کتراتی ہے۔ کیوں؟ اس لیے کہ آج کے دور میں قانون ساز خود قانون شکن بن گئے ہیں۔ عوام سے زیادہ ظالم لوگ وہی ہیں اس لیے لوگوں کا اعتبار ان پر سے اٹھ چکا ہے۔ عورت ان سے مدد لینے کے بجائے خود کو ظالم کے ہاتھوں سونپ رہی ہے۔ کیونکہ باہر نام کے قانون ساز ایک سے زائد ہیں اور نہ معلوم اس کا کیا حشر ہوگا۔ اس سے تو اچھا ہے کہ اپنے آپ کو بچانے کے لیے ایک سے ہی سودا کر لیں اور وہ اپنی زندگی کا سودا اپنی عفریت سے کر کے خود کو قانونی بھیڑیوں سے بچا لیتی ہیں۔

بیگ احساس کا یہ افسانہ ذہن کو جھنجھوڑنے والا ہے۔ اس کو پڑھ کر قاری یہ محسوس کرتا ہے کہ ہم غلطی پر ہیں اور ہمیں اس کی اصلاح کر لینی چاہیے۔ اپنی غلطیوں سے برآمد ہونے والے نتائج کا ادراک ہونے لگتا ہے اور قارئین کو ایک ترغیب ملتی ہے کہ آئندہ ایسی غلطی نہ ہو۔

اقبال متین بھی 1980ء کے بعد علامتی افسانے لکھنے والوں میں ایک اہم نام ہے۔ افسانے کی دنیا میں اقبال متین اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔ وہ اپنے فن میں بہت ہی ماہر ہیں لیکن قاری کی ذہنی صلاحیت کے اعتبار سے افسانہ نہیں لکھتے بلکہ اپنا ایک معیار رکھتے ہیں کہ ان کے افسانے ذہین لوگ ہی سمجھ پاتے ہیں۔ سماج کی نازک نازک غلطیوں کی طرف ان کا قلم اٹھتا ہے ان کی ہمیشہ سے کوشش یہ رہی کہ سماج کی اصلاح کریں۔

ان کے افسانوں کے مجموعے ''نچا ہوا البم'' اور ''خالی پٹاریوں کے مداری'' ہیں۔ ''خالی پٹاریوں کے مداری'' میں ایک افسانہ پھوٹنے تک ہے، جس میں انہوں نے بہت ہی حساس طریقے سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ آدمی چاہے غریب ہو یا امیر لیکن عزت تو سب کے لیے یکساں چیز ہے۔ انکیا کی بیوی کا راگ میں غلطی سے بدل جانا پھر اس بات کا پتہ چلنے پر عزت و شرم اور پچھتاوے کے مارے بہکی بہکی باتیں کرتے ہوئے گھر سے چلے جانا اس بات کا غماز ہے کہ آج سماج میں غریب کو گری ہوئی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ لیکن وہ ہم سب سے زیادہ عزت کا پاسباں ہوتا ہے اس بات کو انہوں نے بہت اچھے انداز سے سمجھایا ہے۔ افسانہ ''پو پھٹنے تک'' کیا ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> ''انکیا کی بیوی آنے والی تھی، ساس، سسر متفکر تھے کہ اس کٹیا میں کس طرح زندگی گزر بسر ہوگی لیکن انکیا کی بیوی آئی تو وہ بھی نہ سوچ سکیں کہ کس طرح گزر بسر کر رہی ہے اور اس نے دیکھتے ہی دیکھتے اس کٹیا میں دو بچے جن دئے اب راملو اس کی بیوی کے لیے بیٹے اور بہو کا کٹیا میں رہن سہن کوئی مسئلہ ہی نہ رہا۔''
>
> ''میں تو بس تم دونوں میاں بیوی پر پہلی نظر ہی میں ریجھ گئی بیٹا کتنی محبت، کتنا پیار اسی طرح جیسے دونوں ایک دوسرے کے لیے ہی بنے تھے۔ لیکن سچ پوچھو تو تمہارا کمال ہے بی بی۔ اپنے اوصاف سے اپنا لیا سو اپنا لیا۔

ایک بار جو تمہارا ہوا سو ہو گیا عمر بھر کے لیے۔''

افسانہ ''پھو پھٹنے تک'' میں اقبال متین نے علامتی انداز میں یہ بتانے کی کوشش کہ ہے کہ عزت آبرو کی کتنی اہمیت ہوتی ہے۔ اس افسانے کا موضوع ہے عزت کی اہمیت۔

یہ ''شیبا'' افسانے میں ایک کتے کا نام ہے اس کی وفاداری، پیار ومحبت انسانوں سے بھی زیادہ ہے اور ایک انسان بھی اس کی وفاداری کو خراج نہیں پیش کرتا، اسی بات کو انہوں نے بتایا ہے۔ نیز یہ بھی کہ بےلوث محبت وخدمت سے ہر کسی کا دل جیتا جاسکتا ہے جب جانور ایسا کر سکتے ہیں تو انسان تو پھر اشرف المخلوقات ہیں۔ ہمیں تو ان سے بھی وفادار اور سچے ہونا چاہئے۔

''بہروپ'' افسانے میں علامتی انداز میں اپنی غرض نکالنے کے لیے انسان کس حد تک گر سکتا ہے اور کیسے کیسے حربے استعمال کرتا ہے اس بات کو بتایا گیا ہے۔ انسان پہلے چاپلوسی کرتا ہے۔ دل میں جگہ بناتا ہے۔ اعتماد حاصل کر کے پھر اپنے مطلب نکالتا ہے چاہے وہ جائز ہو یا ناجائز ہو۔

افسانہ ''مہمان'' کے نام سے ان کا ایک اور بہترین افسانہ ہے۔ اس افسانے میں ایک عورت کی ممتا اور مجبوری کو اجاگر کیا گیا ہے اس افسانے کے پڑھنے پر قاری ایسا محسوس کرتا ہے جیسے کہ آنکھوں کے سامنے نقشہ کھینچا ہوا ہو۔ ایک عورت کا اولاد کے لیے تڑپنا، پھر اس کو ذمہ دار قرار دے کر دوسری عورت کو بیاہ کر لانے کی کوشش۔ پھر پہلی عورت کا حاملہ ہونا اور حمل کا ضائع ہو جانا اس حادثہ متاثر ہو کر اس عورت کا پاگل ہو جانا اتنا اثر انگیز ہے کہ قاری کو بے اختیار آنسو نکل پڑتے ہیں۔ افسانہ ''مہمان'' سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اس نے بے روب ہو کر شفی کے دونوں ہاتھ اپنی گرفت میں لے لیے۔ وہ کراہی۔ کہاں ہے میرا مہمان۔ میں نے اس کی آواز سنی تھی۔ میں نے صرف آواز ہی تو سنی تھی۔ میری آنکھیں ترس رہی ہیں شفی مجھے بتادو۔''

نچا ہوا البم میں شامل افسانہ ''بہادر'' کے نام سے ہے۔ اس میں اقبال متین نے کس خوبصورتی کے ساتھ سماج کے اندر پکنے والے بھیانک روگ کو ہماری آنکھوں کے سامنے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ انسان اپنے آفیسروں کی خوشنودی کے لیے کس طرح اپنی عزت اور غربت کا سودا کرتا ہے۔ ہمیں اس کردار سے نفرت ہونے لگتی ہے۔ افسانوی مجموعے ''نچا ہوا البم'' میں افسانہ ''بہادر'' کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائے:

> ''بہادر تم واقعی بہادر ہو۔ کیا بھیری ہوئی شیرنی جنگل سے پکڑ لائے تھے کہ قابو میں ہی نہ آتی تھی۔ آنسوؤں کا تو خزانہ ہے اس کی آنکھوں میں۔ کہتی تھی تم اسے دھوکہ دے کر لائے ہو بڑی مشکل سے قابو میں آئی وہ۔''
>
> ''آپ اس بات کی فکر نہ کریں۔ اس نے بتایا نہیں آپ کو؟ یہ میری بیوی ہے۔''

اسی طرح ''ایک سوال'' افسانہ میں آج کل بچوں پر ہونے والے مظالم کو ان کہی داستانیں پوشیدہ ہیں۔ ایک

بچہ محبت کے ماحول سے گزر کر نفرت کے ماحول میں پہنچتا ہے اور پھر وہاں وہ اپنے بارے میں ایک راستہ کا تعقب کر کے ثابت قدمی سے اس طرح بڑھتا ہے کہ زرا دھنگ ہو جائے۔لیکن یہاں بھی دنیا اس کا پیچھا نہیں چھوڑتی بلکہ اس کے کام کی نوعیت کو دیکھا جاتا ہے یہ نہیں دیکھا جاتا کہ ننھی سی جان کی جستجو کتنی ہے۔ ولولہ اور عزم کتنا ہے کتنی ٹھیس اس کے دل کو پہنچتی ہوگی تب یہ اپنے بارے میں آپ فیصلہ کر بیٹھا۔ بچہ کے ذہین دماغ کو دیکھنے کے بجائے اس کے کام کی وجہ سے اس بچہ سے دور بھاگتے ہیں یہ انتہائی درجہ کی ہلکے پن کی کیفیت ہے۔

اقبال متین کے افسانے یوں تو گہری بصارت کے حامل ہوتے ہیں لیکن افسانہ لکھنے کے لیے سب سے پہلا مسئلہ ترسیل کا ہے۔کہانی اگر ایک نارمل ذہن کی سمجھ سے باہر ہو تو ادیب کی سعی رائیگاں ہوتی ہے۔ کچھ ایسی ہی کیفیت اقبال متین کے افسانوں میں نظر آتی ہے۔ان کے افسانوں میں اختصار سے کام نہیں لیا جاتا اس لیے قاری بہت جلد اکتاہٹ محسوس کرتا ہے۔ان کی کہانیاں ڈھکے چھپے جذبہ کی غمازی ہوتی ہیں۔ جذبہ کی کشمکش عیاں اور پنہاں ہیں۔اس میں شک نہیں کہ تعلیم میں توانائی اور بانکپن ہے۔

اقبال متین مرقع کشی ،منظر نگاری اور فضا آفرینی سے کام نہیں لیتے بلکہ داخلی کیفیات اور واردات کو مجسم اور محسوس بنا دیتے ہیں۔ان کے افسانے اگر تسلسل کو قائم رکھتے ہوئے سادہ الفاظ میں ہوتے تو ہر طبقہ کے ذہن کو اپنی طرف راغب کر لیتے لیکن ان کے افسانے ایک مخصوص طبقہ ہی کی پہنچ میں ہوتے ہیں۔

راملو ایک ایسا غریب انسان ہے،جس کے پاس رہنے کے لیے صرف ایک چھوٹی سی جھونپڑی ہے جبکہ اس میں رہنے والے آٹھ ہیں۔ بیٹے انکیا، ملیا اور بیٹی پوچی۔انکیا کی بیوی اور دو بچے، ملیا کی بیوی۔اس کٹیا میں راملو نے اپنی زندگی گزاری اس میں آٹھ بچوں کو پیدا کیا۔ ہیضہ کی وجہ سے پانچ بچے فوت ہو گئے اور تین باقی رہ گئے۔اسی کٹیا میں انکیا کی شادی ہوئی اور دو بچے پیدا ہوئے۔ ملیا کی شادی بھی اسی کٹیا میں ہوئی۔

اقبال متین یہاں پر یہ بتانے کی کوشش کرتے ہیں کہ غریب اپنے حال ہی میں مست ہوتا ہے اور،اور کی تکرار نہیں کرتا۔ قناعت پسند ہوتا ہے پھر اپنے فرائض بھی پورا کرتا ہے۔کٹیا بہت چھوٹی ہوتی ہے اور جب ملیا کی شادی ہوتی ہے تو پوچی اپنی ماں سے کہتی ہے۔''ماں پیپل تلے سو رہیں گے ہم'' بارش کے موسم میں کٹیا ٹپکنے لگتی ہے،جس کو ٹپکنے سے بچانے کے لیے اندر بچھے ہوئے بوسیدہ ٹاٹ کٹیا کے چھپر پر اڑا دیے جاتے ہیں۔ پرانی کٹیا کو ٹھیک کرنے کے لیے کئی پریشانیاں ہوتی ہیں تو نئی کٹیا کا تصور ناممکن ہے۔رامی اپنے ساتھ پرال کی آدھی بنڈی گھاس لاتی ہے جو کٹیا میں بچھا دی جاتی ہے تا کہ کپڑے اور بستر دیمک سے محفوظ رہیں اور زمین کی ٹھنڈک سے بچا جا سکے۔رامی اپنے ساتھ سسرال آتے وقت تین ساڑیاں لاتی ہیں اسی کو سنبھال کر رکھتی ہے۔ ہر وقت نئی دلہن ہونے کے سبب سوگی اور گڈھیل کے پھول جوڑے میں سجا کر نئی ساڑی باندھ کر اپنے کو رانی محسوس کرتی رہتی۔انکیا کی بیوی یہ دیکھ کر اور اپنے آپ کو دیکھ کر الجھتی

رہتی ۔ بڑی بہو محنت اور مزدوری بھی کرتی ۔ کٹیا میں جبکہ پوچی اور رامی رہتے تھے ۔ دھیرے دھیرے رامی پرانی ہوگئیں اور جو مراعات تھیں نئی دلہن ہونے کے ناطے وہ سب چھین گئیں ۔ وہ جوڑے میں سوتی اور گڈھیل کے پھول لگانا بھی ترک کردیتی ہے اس لیے کہ راموکے خوشبودار تیل کی شیشی خالی ہوگئی ۔ رامی اتنی مصروف ہوجاتی ہے کہ اپنی ساڑیوں کی بھی دیکھ بھال نہیں کرسکتی ۔ اقبال متین اس بات کو یہاں واضح کرتے ہیں کہ زندگی میں ہر چیز کی تنگی ہوجاتی ہے اور ہر لمحہ مشکلات میں اضافہ ہوتا جاتا ہے پھر بھی ہر حال میں وہ لوگ مطمئن رہتے ہیں اُف تک نہیں کرتے ۔

ایک رات طوفانی بارش نے سب کچھ تہس نہس کر کے رکھ دیا ۔ کٹیا میں سردی سے ٹھٹھر رہے جسموں کو کمبلوں میں لپٹے ہوئے انسانی جسم ایک دوسرے میں اپنے حرارت منتقل کر کے سرد ٹھنڈی اور یخ بستہ رات کو گرم کرنے کی کوشش کررہے تھے ۔ جب صبح ہوئی سورج کی کرنیں چارسو پھیلی اس وقت بھی کٹیا میں اندھیرا چھا چکا تھا ۔ رامو اور اس کی بیوی سسکیاں لے رہے تھے ۔ اس لیے کہ انکیا رات سے کہیں غائب تھا جاتے وقت وہ بڑبڑارہا تھا کہ:

''ہم بےقصور ہیں نردوش ہیں ۔ لیکن اس زندگی سے موت بھلی ہے''

دوسری طرف ملیا کے مزاج کی تندہی غصہ اور نفرت کو آگ کٹیا میں لگا دی ۔ کنواری پوچی کو معلوم ہو چکا تھا کہ

''رات کو اس کی بھابھیاں بدل گئیں تھیں وہ رات کو جن کے ساتھ سوئی تھیں وہ ان کے اپنے شوہر نہ تھے ۔''

اقبال متین کا یہ افسانہ نازک لمحوں کی گہرائی کو پیش کرتا ہے جس کی قدر و قیمت کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا ۔ اس میں ایک انسان کی نفسیات کا بھرپور جائزہ لیا گیا ہے ۔ انسان اپنے آپ کو زندگی میں ہر حالات کا مقابلہ کرتا ہے اور ہر مشکل سے سمجھوتہ کرتا ہے اُف تک نہیں کرتا ۔ لیکن .... لیکن اپنی عزت اور آبرو پر بات آتی ہے تو وہ بلبلا اٹھتا ہے ۔ اس وقت کو موت کو زندگی پر ترجیح دیتا ہے ۔ دنیا میں انسان غریب سے غریب کیوں نہ ہو جس کے پاس کھانا کپڑا نہ ہو، رہنے کو گھر نہ ہو لیکن عزت و آبرو وہی اس کے لیے پیش قیمت سرمایہ ہوتی ہے ۔

اقبال متین کا یہ افسانہ بہت ہی اچھے اور سلجھے ہوئے انداز میں پیش کیا گیا ہے ۔ اس میں مختصر اور مفید کی حد تک کہانی کو بتایا گیا ہے یہ افسانہ عمدہ ہے اور تحریر پر مکمل گرفت لیے ہوئے ہیں ۔

مختصر یہ کہ اقبال متین اپنے افسانوں میں سماج میں پھیلی ہوئی خودغرضی اور بداخلاقی کو ایک دوسرے سے نقصان پہنچانے کے رجحان اور اپنے مطلب کے لیے اپنے سے پیار کرنے والوں کو تک زک پہنچانے سے نہیں چوکنے کے میلان کی تصویر کشی کرتے ہیں ۔ ان کے افسانے اچھے ہیں لیکن مسئلہ کو زیادہ ہی علامتیت اور مشکل پسندی میں پیش کرتے ہیں جو عام ذہن کی سمجھ سے باہر ہوجاتے ۔

نیر مسعود ایک اعلی درجہ کے محقق، نقاد اور مترجم کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں لیکن جس چیز نے انہیں عالمی سطح پر شہرت اور مقبولیت دلائی وہ ان کی کہانیوں کے چار مجموعے ہیں جو ''سیمیا''، ''عطر کافور''، ''طاؤس چمن کی مینا'' اور ''گنجفہ'' کے نام سے مشہور ہیں ۔ ان کے یہ افسانے غیرملکی زبانوں میں بھی ترجمہ ہوکر دور دور تک پہنچے اور ان کی یہی اعلی تخلیقی فن کاری کے

نمونے ان کی اولین شناخت بن گئی ہے۔

ان کا ایک علامتی افسانہ ''مراسلہ'' ہے۔ یہ افسانہ پرت در پرت اور مختلف الجہات خواب کا ایک بہترین نمونہ ہے۔ اس افسانے پر گہری نظر ڈالی جائے تو پورا افسانہ خواب میں دیکھے گئے مناظر اور وقوعے کی بنیاد پر تصنیف کردہ معلوم ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ اخبار کے ذریعہ جس مراسلہ سے شہر کے حکام کی توجہ مبذول کرائی گئی ہے وہ بھی خواب ہی کے عالم میں لکھا معلوم ہوتا ہے۔ ایک حیران کن بات یہ ہے کہ پورا افسانہ واحد متکلم کے ذریعہ ادا ہوا ہے، لیکن مطالعے کے دوران اس کا احساس تک نہیں ہوتا۔ اس افسانے میں لکھنؤ کی معدوم ہوتی تہذیب وثقافت کے علاوہ وقت و حالات کے مارے شریف خاندانوں کے رہنے کے طور طریقے اور ان پر تسلط غربت وافلاس کے اثرات بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ فرنگی حکومت کے خاتمے کے بعد آزاد فضاء میں ہندوستان کے اور شہروں کی طرح اودھ میں بھی تعمیر وترقی کے کافی کام ہوئے لیکن اکثر نواب خاندانوں اور جاگیرداروں کے ورثا اپنی عزت ٹاٹ کے پردوں میں چھپائے کسی طرح زندگی بسر کرنے پر مجبور ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں ترقی کی ہوا تک نہیں لگی ہے۔

افسانے میں واقعات کچھ اس طرح ہیں۔ راوی خواب میں اپنی ماں کو اپنے پائنتی بیٹھے دیکھتا ہے جو کافی عرصہ پہلے گزر چکی ہے۔ وہ اٹھ کر بیٹھ جاتا ہے اور حیرت سے پوچھتا ہے ''آپ''، ''یہاں'' وہ پوچھتی ہے کہ طبیعت کیسی ہے۔ تمہیں دیکھنے چلی آئی۔ راوی کی طبیعت واقعی کچھ دنوں سے خراب تھی۔ اس لیے وہ اپنی طبیعت خراب کے بارے میں بتاتا ہے۔ ماں کہتی ہے کہ وہ وہاں (حکیموں والا گھر) کیوں نہیں چلا جاتا اور دوا وغیرہ لے لیتا۔ راوی ماں کے اسرار پر وہاں جانے کو تیار ہو جاتا ہے اور دوسرے دن سویرے حکیموں والے گھر کے لیے روانہ ہوتا ہے۔ حالانکہ وہ جگہ وہاں کے لوگ اور راستہ سب بھول چکا ہے۔ راوی بچپن میں وہاں اپنی ماں کے ساتھ اکثر جایا کرتا تھا لیکن اب اس بات کو ایک عرصہ گزر چکا ہے۔ اس گھر میں حکیم صاحب، ان کے خاندان کے لوگ اور لواحقین رہتے تھے اور وہاں راوی کی ماں کی قریبی رشتہ داری بھی تھی۔

راوی کی ملاقات وہاں ان لوگوں سے ہوتی ہے جو دہائیوں پہلے گزر چکے ہیں۔ راوی ان سے اپنا تعارف کراتا ہے۔ وہ لوگ اسے پہچان جاتے ہیں۔ پھر ملاقاتیں ہوتی ہیں، باتیں ہوتی ہیں، پرانی یادوں کے تذکرے ہوتے ہیں اور پھر راوی کچھ دیر بعد وہاں سے لوٹ جاتا ہے۔ اس کے بعد وہ حکومت کو اخبار کے ذریعہ اس علاقے کی بدحالی کے بارے میں مراسلہ لکھتا ہے۔

افسانے میں موقع اور حالات کے مطابق الفاظ بہت موزوں استعمال ہوئے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے جملے ہیں اور اثر رکھتے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے:

۱۔ ''اس کے بعد ہی میری والدہ کی بینائی اور ذہن نے جواب دینا شروع کیا، یہاں تک کہ رفتہ رفتہ ان کا وجود اور عدم برابر ہو گیا۔''

۲۔ مکان کے اندر خاموشی تھی لیکن ویسی نہیں جیسی ویران مکانوں سے باہر نکلتی محسوس ہوتی ہے۔

۳۔ بڑے صحن، دہرے تہرے دالانوں، شہ نشینوں اور لکڑی کی محرابوں والے مکان میں نے اپنے بچپن میں بہت دیکھے ہیں۔
۴۔ ''بیٹے! آج ادھر کہاں بھول پڑے؟''
۵۔ سب عورتوں نے بالوں میں بہت بہت سا تیل لگا کر چپٹی کنگھی کر رکھی تھی۔ سب موٹے سوتی دوپٹے اوڑھے ہوئے تھیں جن میں بعض بعض گھر کے رنگے ہوئے معلوم ہوتے تھے۔
۶۔ اس کے ہاتھوں میں کاغذ کی پڑیاں تھیں جن میں بعض پر چکنائی پھوٹ آئی تھی۔
۷۔ انھوں نے لمبی سانس لی اور ان کی آواز تھوڑی کپکپا گئی۔ ''وقت نے بڑا فرق ڈال دیا ہے بیٹے۔''
۸۔ میں نے ادھر ادھر نظر دوڑائی تو چوکے پر ایک طرف تین چار لڑکیاں بیٹھی دکھائی دیں۔ میں نے ان سے ان کی تعلیم اور دوسرے مشغلوں کے بارے میں دریافت کیا تو وہ شرما کر ایک دوسرے کے قریب گھسنے لگیں اور ان کی طرف سے دوسروں نے جواب دیے۔9

پہلے جملے میں چند الفاظ کے ذریعے ایک سن رسیدہ اور بے حد لاغر انسان کی تصویر کشی اتنی خوبصورتی سے کی گئی ہے کہ اس کا نقش آنکھوں کے سامنے گردش کرتا نظر آتا ہے۔ ایسے انسان کی تصویر کشی کے لیے ایسے جملے کم کم ہی دکھائی دیتے ہیں۔ اسی طرح دوسرے جملے بھی مندرجہ بالا خصوصیات کی نشاندہی کرتے ہیں۔

اس افسانے میں ماں کی مامتا جوش مارتی نظر آتی ہے۔ کچھ لمحے کے لیے بھی اگر ماں بیٹے کو نہیں دیکھتی تو وہ بے چین ہو جاتی ہے۔ وہ بیٹے کے چہرے کو دیکھتی رہتی ہے کہ کہیں وہ مضمحل تو نہیں ہوا۔ اور وہ بیٹا جب ضعیف ماں کو ہاتھوں پر اٹھا کر پاس کے کمرے تک لیے جانے لگتا ہے تو سمجھتا ہے کہ اس نے اپنی ماں کا کچھ قرض اتار دیا۔ بیٹے کی یہ سوچ دور حاضر کے نوجوانوں کی سوچ کی ترجمانی کرتی نظر آتی ہے اور ان کے منہ پر طمانچہ بھی، کیونکہ ماں کی لافانی اور بیکراں مامتا کو آج کے نوجوان کوزے میں بند کرنے اور ترازو پہ تولنے کی کوشش کرتے ہیں۔

افسانے کے مطالعے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اس کا مرکزی کردار (بیٹا) زنان خانے میں پلا بڑھا ہے اور اسے باہر کی ہوا تک نہیں لگی ہے۔ عورتوں میں اس کی رغبت اور ان کی طرف میلان زیادہ دیکھنے کو ملتی ہے۔ پورے افسانے میں صرف ایک مرد (حکیم صاحب) سے اس کی بہت مختصر ملاقات ہوتی ہے اور گفتگو صرف سلام تک محدود رہتی ہے۔ ایسا شاید اس لیے کہ نوابوں کے دور میں بچوں کی پرورش زنان خانے میں ہی ہوتی تھی۔

افسانے میں منظر کشی بہت موثر انداز میں کی گئی ہے۔ راوی کے سفر کے دوران سنسان راستے، ویران علاقے، بوسیدہ مکانات، حکیموں والا چبوترہ، زنان خانہ اور اس کے لوازمات وغیرہ کی تصویر کشی حقیقت سے قریب معلوم ہوتی ہے۔

افسانے کے علامتی کردار

۱۔ راوی جس علاقے کی طرف چلتا ہے اس کا راستہ سنسان ہے، وہاں کوئی آبادی نہیں ہے سوائے دو بوسیدہ مکانوں کے جن سے راوی کا بچپن میں تعلق رہا تھا۔ اور پھر حکیموں والا چبوترہ جس پر مقبرے ہیں جن میں کچھ پہ چونا گردانی کی ہوئی ہے یہ اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ وہ جگہ یا تو قبرستان ہے یا وہاں کبھی آبادی رہی ہوگی اور اب وہ ویران

ہے۔اس جگہ کا قبرستان ہونے کا یقین اس بات سے اور زیادہ پختہ ہوتا ہے کہ راوی اس جگہ جانے کے لیے مغرب کا رخ کرتا ہے اور آفتاب مغرب میں غروب ہوتا ہے۔آفتاب کا مغرب میں غروب ہونا انسان کے موت کے واقع ہونے کی علامت ہے۔اسی طرح اس جگہ کا قبرستان ہونا گمان سے قریب تر ہے۔

۲۔لڑکی مہر کا تعارف گھر کی مالکن نے راوی سے یوں کرایا کہ یہ وہی لڑکی ہے جسے تم نے بچپن میں ایک بار اس ڈراونی کوٹھری میں بند کر دیا تھا۔لڑکی نارنجی رنگ کی ساڑی باندھے ہوئی ہے،اس کے ناخن نارنجی پالش سے رنگے ہوئے ہیں، یہاں تک کہ اس کے ہونٹوں پر بھی نارنجی لپ سٹک کی ہلکی تہہ ہے۔لڑکی کی یہ تشبیہ شاید اس بات کی علامت ہے کہ دوشیزگی کے عالم میں اس لڑکی کے ساتھ کوئی حادثہ یا واقعہ پیش آیا ہوگا جس سے اس کی موت ہوگئی ہوگی۔ہوسکتا ہے اس نے آگ لگا کر خودکشی کی ہو یا باورچی خانے میں کام کرتے وقت آگ لگ گئی ہو جس سے اس کی موت واقع ہوئی ہو۔ علاوہ ازیں مہر کا نام سنتے ہی یا اس کی آواز کان میں جاتے ہی مالکن کا افسردہ ہو جانا اور آسودہ چہرے پر فکر کی پرچھائیں نظر آنا بھی اس بات کی دلالت کرتے ہیں کہ اس لڑکی نے بہت ہی بیزاری کے عالم میں خودکشی کی ہوگی۔

۳۔ڈراونی کوٹھری کے بارے میں راوی جب مالکن سے پوچھتا ہے کہ کیا وہ اب بھی ہے تو مالکن کا یہ جواب ''وہ کیا دیوڑھی کے برابر دروازہ ہے۔کچھ بھی نہیں،وہاں پہلے باورچی خانہ تھا،دھویں سے دیواریں کالی ہیں،ایک دروازہ باہر کی طرف بھی ہے،کھلا ہوگا،اس کی کنڈی نہیں لگ پاتی۔''

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس ڈراونی کوٹھری کو بعد میں باورچی خانہ بنا دیا گیا تھا۔اسی میں مہر نے بند ہوکر خودسوزی کی ہوگی۔اسے نکالنے کے لیے کنڈی توڑی گئی ہوگی اسی لیے راوی کا یہ کہنا کہ میری پیشانی کو لوہے کی لٹکتی ہوئی زنجیروں کنڈی کی ٹھنڈک محسوس ہوئی۔یہ اس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ اسی کنڈی کے نہ کھلنے کی وجہ سے مہر کی موت ہوئی کیونکہ موت کے بعد انسان کو دنیا کی تمام پریشانیوں سے نجات مل جاتی ہے اور موت چین وسکون یعنی ٹھنڈک کا ذریعہ بن جاتا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مصنف نے علامتوں کے ذریعہ بہت ساری باتیں موثر انداز میں پیش کی ہیں۔

''جانوس'' نیر مسعود کا ایک اور علامتی نوعیت کا افسانہ ہے۔یہ افسانہ بھی 'مراسلہ' کی طرح خواب میں دیکھے وقوعوں کی بنیاد پر تراشیدہ معلوم ہوتا ہے۔لیکن افسانے کے شروع کے چند سطور اور اقتباسات سے ایسا نہیں محسوس ہوتا۔پورے افسانے کا پلاٹ اور وقوعے واحد متکلم کے ذریعے ادا ہوئے ہیں۔کہیں کہیں مکالمے بھی ہیں لیکن بہت مختصر۔الفاظ اور جملے نہایت چست اور برمحل استعمال ہوئے ہیں۔

طارق چھتاری بھی 1980ء کے بعد افسانہ لکھنے والوں میں ایک اہم نام ہے۔ان کا پہلا افسانہ ''آدھی سیڑھیاں'' 1977ء میں شائع ہوا ان کی ۲۵ سالہ افسانوی زندگی کا حاصل ایک افسانوی مجموعہ ہے۔''باغ کا

دروازہ'' 2002 میں شائع ہوا۔ان کے منتخب افسانے لکیر، نیم پلیٹ، گلوپ، چابیاں، شیشے کی کرچیاں ہیں۔

طارق چھتاری نے اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے ہٹ کر اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی۔ان کے افسانوں میں ہر لفظ ایک بامعنی تناظر کا حاصل ہوتا ہے۔اور یہ افسانوں میں الفاظ کے انتخاب پر خاصی توجہ دیتے ہیں۔جملے چھوٹے چھوٹے فنکار کے ہاتھوں خلاقانہ طور پر استعمال ہوتے ہیں قومی اور بین الاقوامی سطح پر رونما ہونے والے واقعات، حادثات اور سانحات پر ان کی گہری نظر ہے وہ نہ صرف کرداروں کے جزئیات کو ابھارتے ہیں بلکہ اس کے ظاہر اور باطن میں بھی جھانکنے کی کوشش کرتے ہیں۔

طارق چھتاری کا ایک مشہور افسانہ ''نیم پلیٹ'' ہے۔اس افسانے میں ایک شخص کی کہانی بیان گئی ہے جو پچھتر سالہ ہے اور اپنا نام بھول جاتا ہے، جس کی زندگی بہت ہی آرام سے گزرتی تھی۔ایک رات کو وہ اپنی بیوی کا نام بھول جاتا ہے۔اور رات بھر اسے نیند نہیں آتی۔وہ اپنی بیوی کا نام یاد کرنے کے لیے اپنے دماغ پر زور دیتا ہے مگر بے سود رات کے ڈھائی بجے وہ وحشت اور اضطراب میں گھر سے نکلتا ہے تاکہ اپنی بیاہتا بیٹی سرلا سے اس کی ماں کا نام پوچھ لے۔وہ لاٹھی ٹیکتے ہوئے گھر سے کئی میل دور نکل آیا ہے اور کیلاش نگر میں آفس کے مرحوم ساتھی شرما جی کی کوٹھی پر لگی نیم پلیٹ کو پڑھتا ہے۔وہاں انہیں ست پرکاش شرما کے بجائے اس کے بیٹے رام پرکاش شرما (ایڈووکیٹ) کی نیم پلیٹ نظر آتی ہے۔انہیں دھچکا سا لگتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ ان کے ذہن سے کوئی چیز ٹوٹ کر گری ہے۔یہ کس کے نام کی پلیٹ تھی، جس کا ایک حروف بھی صاف نہیں تھا۔ان کے جسم میں زن زناہٹ سی ہونے لگتی ہے اور وہ سرلا کے گھر کی جانب روانہ ہوتا ہے۔سرلا کے گھر میں سارا دن اس امید سے گزرتا ہے کہ وہ سرلا یا اس کے شوہر سے اپنی بیوی کا نام پوچھے گا۔ لیکن اس کے ہونٹ کھلتے ہی نہیں اور شام کو نامراد لوٹتا ہے اور تھک ہار کر بستر پر گرتا ہے۔بیوی کا نام نہیں یاد آنے پر ان کی بے چینی اور وحشت بڑھ جاتی ہے۔وہ کتابوں، کاغذوں اور فائیلوں کو الٹ پلٹ کر دیکھتا ہے۔

بیوی کی کوئی چٹھی ہی مل جائے تاکہ اس کا نام معلوم کر سکے۔ذہنی تناؤ کی اس شدت میں وہ ہزاروں نام یاد کرتا ہے۔مگر اس کا نام یاد نہیں آتا۔یہاں تک کہ وہ بھول جاتا ہے کہ وہ کیا یاد کر رہا تھا۔اسے دن، وقت، مقام، بیٹی اور داماد کے نام بھی بھول جاتا ہے۔اسے محسوس ہوتا ہے کہ دیوار، چھت، دروازے اور فرش سب کچھ مٹ چکے ہیں اور جلتے ہوئے ویران میدان میں کوئی بہت چھوٹی سی چیز نظر آتی ہے جو قریب آ کر انسان کا روپ دھارتی ہے۔لیکن وہ اسے پہچان نہیں سکتا نہ ہی اس کا نام یاد کر سکتا ہے۔معاً اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود ہے، مگر نام؟ نام یاد نہیں آتا، اس کی بے چینی اور وحشت انتہائی شدید ہو جاتی ہے۔آخر زور سے چیخنے اور اپنے گلے پر ہاتھ کی گرفت مضبوط ہونے پر اسے اپنے نام کے حروف نظر آتے ہیں۔کیدار ناتھ، اپنا نام یاد آتے ہی اسے محسوس ہوتا ہے کہ ان کی بیٹی کا، دوست کا، پارک کا اور اپنی بیوی کا نام۔کیدار ناتھ ہے۔اسے محسوس ہوا کہ ساری دنیا کا نام کیدار ناتھ ہے اور وہ اس رات بہت گہری اور سکون

کی نیند سونے جاتا ہے۔

اس افسانے میں ایک آدمی اپنی یادداشت کے کھو جانے کی کیفیت کا اظہار کرتا ہے۔اس افسانے میں شعور کی رو کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔اس افسانے میں ایک آدمی کی یادداشت کے گم ہونے سے اس میں جو کرب پیدا ہوتا ہے اسے کرب کو بیان کیا گیا ہے۔ایک انسان کا اپنی بیوی کا نام بھول جانے کی وجہ سے جو تکلیف ہوتی ہے اسے نہایت مؤثر انداز میں بیان کیا گیا ہے۔آخر میں ایک نیم پلیٹ پر اس کی نظر پڑتی ہے اور اسے کچھ یاد آتا ہے۔

افسانے میں جس طرح ذہنی کرب کو موضوع بنایا گیا ہے وہ چھوتا بھی ہے اور دلچسپ بھی۔تاہم افسانہ میں غیر ضروری طوالت ہے، کچھ جملے غیر ضروری طور پر استعمال ہوئے ہیں۔انہیں مختصر بھی کیا جا سکتا تھا۔البتہ افسانے کی دیگر خوبیاں اسے فن کی بلندیوں تک پہنچا دیتی ہیں۔حامدی کاشمیری اس افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''افسانے کے سارے واقعات پلاٹ سازی کے روایتی طریقے کا احساس تو دلاتے ہیں تاہم اس کی میکانکی منصوبہ بندی کے غماز ہیں بلکہ خواب کی منطق کو روا رکھتے ہیں۔کیدار ناتھ ایک ایسی بحرانی کیفیت میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ ان کے شعور اور لاشعور کی حدِ فاصل معدوم ہو جاتی ہے اور افسانہ عقلیت کی نفی کر کے ایک Night Mare کا تاثر پیدا کرتا ہے۔''[10]

چنانچہ فن کی سطح پر اور نفسیاتی موضوع کے اعتبار سے یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔

ان نمائندہ علامتی افسانہ نگاروں کے علاوہ اور بھی بہت سے قد آور علامتی افسانہ نگار ہیں جن کو اختصار کے ساتھ اس باب میں شامل کیا گیا ہے جن میں قمر احسن کا ''ابابیل''، ''اسپ کشت''، ''مات''، شفق کا ''کمین گاہ''، ''سمٹی ہوئی زمین''، ''کانچ کا بازیگر'' انور قمر کا ''منو کی ارتھ ہیں یا ترا''، ''پیاسا جھرنا'' احمد ہمیش کا ''مکھی''، ''ڈرینیج میں گرا ہوا قلم'' عبد الصمد کا ''شہر بند'' مظہر الزماں خان کا ''پہلے دن کی تلاش میں'' مختار مومن کا ''مردم گزیدہ'' ساجد رشید کا ''ہانکا'' رضوان احمد کا ''تلاش نماں''، ''شکستہ زینہ'' حسین الحق کا ''سوئی کی نوک''، ''ندی کنارے'' اکرم باگ کا ''اقلیما سے پرے ہو''، ''اسمِ اعظم'' مرزا حامد بیگ کا ''جانکی بائی کی عرضی''، ''مغل سرائے'' احمد یوسف کا ''روشنائی کی کشتیاں''، ''دشت بہ دشت کو بہ کو'' کلام حیدری کا ''اسیر'' رشید امجد کا ''بیزار آدم کے بیٹے''، ''ریت پر گرفت'' اقبال مجید کا ''دو بھیگے ہوئے لوگ''، ''پوشاک'' اقبال متین کا ''شعلہ پوش'' انور عظیم کا ''مردہ گھوڑے کی آنکھیں''، ''دلوں کی رات'' رتن سنگھ کا ''کاٹھ کا گھوڑا''، ''پنجرے کا آدمی'' حمید سہروردی کا ''سفر اور مسلسل سفر'' عابد سہیل کا ''سوا نیزے پر سورج'' غضنفر کا ''کڑوا تیل'' وغیرہ یہ سب ایسے افسانہ نگار اور ان کے افسانے ہیں جن کی وجہ سے علامتی افسانہ نے کافی فروغ پایا۔

اساطیریت

مابعد جدید افسانہ کی مثالیں بعض ان افسانہ نگاروں کے یہاں ملتی ہیں جو جدید افسانہ نگار کے طور پر بھی شہرت

رکھتے ہیں مثلاً مشرف عالم ذوقی، ساجد رشید، بیگ احساس، سلام بن رزاق، ترنم ریاض، حسین الحق، شوکت حیات، سید محمد اشرف وغیرہ لیکن ان کے افسانوں میں اساطیری عناصر کے برتاؤ کی مثالیں خال خال ہی نظر آتی ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ مابعد جدیدیت بنیادی طور پر کسی بھی مہابیانیہ پر یقین نہیں رکھتی۔ دوسری بات یہ کہ مابعد جدیدیت ادب میں ساختیات کے راستے سے داخل ہوتی ہے اور ساختیات بحیثیت مجموعی ٹھوس اور مستقل، ہیئتی، لسانی اور معنیاتی نظام کو توڑ کر، معنی و مفہوم، کیفیت و تاثر کی ایک نئی لیکن عارضی اور سیال کائنات کی تشکیل پر اصرار کرتی ہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید افسانہ نگاروں کے افسانوں میں مابعد جدید معاشرت، ثقافت اور اخلاقیات کے حوالے سے مابعد جدید فنی رویے تو ملتے ہیں لیکن اساطیریت کے برتاؤ کی مثالیں کم ہی ملتی ہیں۔ پھر بھی افسانہ چونکہ ہر حال میں گذرے ہوئے وقت کو گرفت میں لیتا ہے اس لیے شعوری یا لاشعوری طور پر مابعد جدید افسانہ نگاروں کے اکا دُکا افسانوں میں اساطیری عناصر کسی نہ کسی شکل میں نمایاں ہو گئے ہیں۔

مشرف عالم ذوقی مابعد جدید اردو افسانے کا ایک اہم نام ہے۔ اردو میں سب سے زیادہ مابعد جدید افسانے ذوقی نے ہی لکھے ہوں گے۔ انہوں نے ناول و افسانہ نگار کی حیثیت سے اردو فکشن نگاروں میں ایک ممتاز و منفرد مقام بنا لیا ہے۔ ذوقی کے افسانوں میں افسانہ کی ہیئت بدلی ہوئی ہے۔ ان کے افسانوں میں اساطیری عناصر کی موجودگی کے سبب ایک فیملی افسانہ کا لطف آنے لگتا ہے۔ یوں بھی افسانے کی روایت فیملی کے اخلاق و کردار، دکھ درد اور اس کے اندر پائے جانے والی زندگی ہی ہوتی ہے۔ مشرف عالم ذوقی اپنے افسانے میں چونکانے کے ساتھ ساتھ اساطیریت اور واردات کا ملا جلا انداز بڑی ہی خوب صورتی سے پیش کرتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''میں سوچتا ہوں، یہ رشتے کھو گئے تو کچھ بھی نہیں بچے گا۔ انسانی رشتوں کی Values کی نئی تعریفیں بھی تلاش کرنی ہیں۔ ایک طرف باپ بیٹی کے بلاتکار کے واقعات پڑھے ہیں تو ایک دلچسپ سروے یہ بھی کہتا نظر آتا ہے کہ بیٹی کے لیے باپ زیادہ سمجھ دار اور Loyal ثابت ہو رہا ہے۔ آج کی بیٹیاں ماں کی جگہ باپ کو اپنا دوست سمجھنے لگی ہیں اور اپنے ہر طرح کے معاملے بس اسی سے شیئر کر رہی ہیں۔ ایک زمانے میں بہو اور ساس کی لڑائیاں چلتی تھیں، انڈیا ٹوڈے نے ایک سروے کیا تو دلچسپ بات پتہ چلی کہ زیادہ تر ساس اپنی بہوؤں سے زیادہ خوش ہیں۔ کیوں کہ بہوئیں نہ صرف ان کے پاس رہتی ہیں بلکہ سمجھتی بھی ہیں۔ ضرورت Sensibility نئی کی بھی ہے۔ یہ Sensibility کہانی میں کیوں نہیں آنی چاہئے؟ اس مجموعے (صدی کو الوداع کہتے ہوئے) کی کہانیوں کی بنیاد انھی رشتوں پر رکھی گئی ہے۔ جو تیزی سے بدل رہے ہیں اور جنھیں شاید بہت جلد نئے نام دینے کی ضرورت محسوس ہو۔ اگر اس عہد کو مابعد جدید کا نام دیا جائے تو کہا جا سکتا ہے اس مجموعے کی تمام کہانیاں مابعد جدید کہانیاں ہیں۔''[۱۱]

مشرف عالم ذوقی کا مندرجہ بالا اقتباس نہایت فکر انگیز اور معنی خیز ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے افسانوں کے کیا محرکات ہیں اور وہ افسانے کے بارے میں کیا تصور رکھتے ہیں۔ آج کے افسانے اور آج کے ماحول کو اس اقتباس میں

ذوقی نے واضح کرنے کی سعی کی ہے۔مشرف عالم ذوقی کے افسانوں میں اس تخلیقی وجدان کی کارفرمائی انھیں معاصر فن کاروں سے الگ کردیتی ہے افسانہ ان کے ہاں ایک کائناتی موضوع بن گیا ہے۔اس لیے ان کا کینوس بڑا وسیع ہوتا ہے۔

ذوقی کے افسانوں 'بھوکا ایتھوپیا'، 'بچھو گھاٹی'، 'مرگ نینی نے کہا'، 'صدی کو الوداع کہتے ہوئے'، 'باپ بیٹا'، 'دادا اور پوتا'، 'کاتیائن بہنیں'، 'لینڈ اسکیپ کے گھوڑے'، 'سمتوں کا جواب'، 'فزکس کمیسٹری الجبرا' میں تازگی بھرے زاویہ نظر کے ساتھ نظر آتے ہیں۔

''سمتوں کا جواب'' اساطیری انداز میں لکھا ہوا افسانہ ہے۔ڈاکٹر ابن فرید نے ''سمتوں کا جواب'' کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

> ''...زندگی جس طرح گذرتی ہے اس کی چار تمثالیں imagesذوقی نے اس افسانے میں پیش کی ہیں۔یہ زندگی کے سفر کے اس نوعیت کی سمتیں نہیں ہیں جیسی زمانی سمتیں ہوتی ہیں بلکہ انھیں اگر مختلف نہج برقرار دیا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔...''سمتوں کا جواب'' مثبت صالح قدروں کا حاصل ہے۔اس کے ساتھ ایک کامیاب فنی تجزیہ بھی ہے۔'' ۱۲؎

ساجد رشید کے افسانے ترقی پسند اور مابعد جدیدیت کے مابین ایک پل کا کام کرتے ہیں۔اور ضرورت کے مطابق اساطیریت سے بھی کام لیتے ہیں:

> ''ایک صبح چائے کی پہلی چسکی کے ساتھ تم نے اخبار اُٹھایا تو اس کے پہلے ہی صفحے پر ٹی وی کمپنی کے بڑے اشتہار میں خود کو کہتے ہوئے پایا کہ:
>
> ''...ٹی وی سیٹ میں نے اس لیے خریدا ہے کہ اس کے اسکرین پر ابھرنے والی صاف امیج میری امیج کو بھی اُبھارتی ہے۔'' ۱۳؎

افسانہ ''ہانکا'' کا تجزیہ کرتے ہوئے وارث علوی نے لکھا ہے:

> ''.... ہانکا کی کہانی میں اخلاقی حکایت کی سادگی ہے اور طریقہ کار میں فنٹاسی کی بخشی ہوئی وہ آزادروی ہے جو حقیقت نگاری کا ڈسپلن اور اس کے نفسیاتی تقاضوں کو پورا کرنے میں مانع ہے۔''
>
> ''....افسانے میں سماج اور اسٹیبلشمنٹ کو افسانہ نگار ہانکا لگانے والوں اور شکار کو نرغے میں لینے والوں کی صورت میں پیش کیا ہے۔ظاہر ہے ان کی تصویر کشی پوری سفاکی سے کی گئی ہے۔'' ۱۴؎

''ہانکا'' میں حقیقت نگاری کا عنصر غالب ہے۔اس کے علاوہ وہ اساطیری خواب ناکی، سیریت اور علامت کو برتنے کا فن جانتے ہیں۔انھوں نے اپنے پیش رووں سے ایک اپنے عہد کے دبے کچلے انسانوں کی حقیقی زندگی محرومیوں پر اپنے افسانوں کی اساس قائم کی ہے۔

ساجد رشید کے افسانے ''ریت گھڑی''، ''دوپہر''، ''سونے کے دانت''، ''نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی''، 'راکھ''، ''ایک چھوٹا سا جہنم'' وغیرہ میں اساطیری عناصر ملتے ہیں۔افسانہ ''نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی'' میں عبادت

گاہوں میں ہونے والے جنسی استحصال کو بیان کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے اس افسانے میں محافظوں پر الزام لگایا ہے کہ وہ لوگ ہی مذہبی سطح پر جنسی استحصال کو فروغ دے رہے ہیں۔ افسانے کا انداز و بیان خوب صورت اور شدت کے ساتھ اثر کرنے والا ہے۔ اس افسانے کا اختتامی ٹکڑا ملاحظہ کیجیے:

''اینی نے باری باری تمام کے چہروں کو دیکھا۔ ان پندرہ دنوں کے ایک ایک لمحے کو دل کے محفوظ گوشے میں چھپا کر اس نے کہا:

''میں ان میں سے کسی کو نہیں پہچانتی۔''

یہ دن بھر بے مقصدی کی نجات کا دن تھا۔ پولیس اسٹیشن سے گھر آنے کے بعد وہ دن بھر بے مقصد سی کھڑکی پر رہی۔ نیچے آدمیوں کے بھتے ریلے میں سب کے سب جمشید دارو تھے لیکن ان میں وہ سیاہ فام کہیں نا تھا۔

رات میں اُس نے نیند کی گولی بھی نہیں لی۔

آج وہ جاگنا چاہتی تھی۔ جیسے کسی کا انتظار ہو۔ آج اس نے کھڑکی بند نہیں کی۔ وہ دونوں پٹ کھلی ہوئی تھی۔''[۱۵]

مختصر یہ کہ ٹریٹمنٹ کی سطح پر ساجد رشید کا افسانہ چونکا تا ہے۔ وہ ذہنوں کو جھنجھوڑ تا بھی ہے اور سوچنے پر مجبور بھی کرتا ہے کہ ایک کثیر المذہبی اور کثیر التہذیبی معاشرے میں مختلف فرقوں اور طبقوں کو کن کن مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔

بیگ احساس نے یوں تو آٹھویں دہائی میں لکھنا شروع کیا مگر وہ صحیح معنوں میں نویں دہائی کے افسانہ نگار ہیں۔ بیگ احساس کے دو افسانوی مجموعے ''خوشہ گندم'' اور دوسرا ''حنظل'' کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ دونوں مجموعوں میں شامل افسانوں کا مزاج ایک دوسرے سے مختلف و متنوع ہے۔ یہ حیرت انگیز بات ہے اور قابل ذکر بھی کہ ایک افسانہ نگار کے تمام افسانے مختلف انداز کے ہوں۔ بقول حقانی القاسمی:

''بیگ احساس نے اپنے اکتشافی اختراعی تخلیقی سفر میں پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا۔ ان کا ہر ایک قدم Apotheosis کی طرف بڑھتا رہا ہے۔''

(بیگ احساس- اکتشاف اور ارتقاء، حقانی القاسمی، ص:۱۴)

ان کے افسانوں میں اساطیری تمثیلات اور علامتوں کا برتاؤ عام ہے۔ بیگ احساس اپنے افسانوں کے بارے میں خود رقم طراز ہیں:

''ان افسانوں میں تمثیل اور علامتیں ہیں، بیانیہ ہے، منظری اسلوب ہے، داستانی انداز ہے لیکن یہ افسانے آپ کو مختلف لگیں گے۔ انھیں میں نے پوری ایمان داری سے لکھا ہے۔ یہ افسانے میں نے کسی دباؤ میں آکر یا کسی مصلحت کے پیش نظر نہیں لکھے۔''[۱۶]

بیگ احساس کے ابتدائی افسانوں میں رومانی رنگ غالب تھا۔ دھیرے دھیرے ان کے افسانوں میں فکر کا عنصر بھی پیدا ہوا۔ فطری بات بھی ہے کہ کوئی چیز یوں ہی پیدا نہیں ہو جاتی اُس کے لیے عمر عزیز کا ایک حصہ کھپانا پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیگ احساس کے بعد کے افسانے بڑے فکر انگیز ہیں۔ جیسا کہ ہم نے اسطورہ بالا میں عرض کیا ہے

کہ بیگ احساس کے افسانوں میں فکری عنصر نے جامعیت پیدا کردی ہے۔اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''وہ بہت حسین تھی اور متناسب الاعضاء بھی۔اس کی آنکھوں میں کیچڑ بھری رہتی پھر بھی وہ نشیلی لگتیں۔ہونٹوں پر سوکھی پپڑیاں جمی رہتیں پھر بھی ان میں رس تھا۔دانت میل کی وجہ سے زرد ہو گئے تھے لیکن خوبصورت تھے۔جسم پر میل کی تہہ جمی رہتی تب بھی سرخ تانبے کی طرح جلد چھلک پڑتی۔ایسا لگتا جیسے فنِ سنگ تراشی کا بہترین نمونہ مٹی اور دھول سے اٹ گیا ہو۔اس کے حسن کے علاوہ جس بات نے اسے اس فٹ پاتھ کی بے تاج شہزادی بنا دیا تھا وہ اس کی عریانی تھی۔''[17]

''میوزیکل چیئر''، ''اجنبی اجنبی''، ''خش آتش سوار''، ''حنظل''، ''اندھیری دھوپ''، ''ایک کا سمندر''، ''چکرویو'' عمدہ افسانے ہیں جس سے اُن کی افسانہ نگاری کی شناخت قائم ہوئی ہے۔

افسانہ ''میوزیکل چیئر'' میں بیگ احساس نے انسانی ہمدردی کو اُجاگر کیا ہے۔ایک دیہاتی عورت اپنی بیمار لڑکی کو لے کر شہر میں دواخانہ جانے کے لیے آئی ہے۔اُسے بس میں جگہ نہیں ملتی۔وہ افسانہ نگار سے درخواست کرتی ہے اور وہ کسی قدر توقف کے بعد اپنی سیٹ اس کے حوالے کر دیتا ہے۔وہ عورت اپنی لڑکی کو لے کر بیٹھ جاتی ہے۔لڑکی لاغر اور نحیف ہو گئی ہے۔دواخانے پہنچنے سے پہلے ہی وہ لڑکی مر جاتی ہے۔اس افسانے میں جہاں خارجی صورتیں پیدا ہوتی رہی ہیں وہیں افسانہ نگار کی انسانی ہمدردی آخر تک جاری رہتی ہے۔

سید محمد اشرف نویں دہائی کے ایک بے حد عمدہ فکشن نگار ہیں۔ان کا ناول ''نمبردار کا نیلا'' اور دو افسانوی مجموعے ''ڈار سے بچھڑے'' اور ''بادِ صبا کا انتظار'' منظر عام پر آ چکے ہیں۔ان کے افسانے محبت کی واپسی کا پیغام اپنے اندر رکھتے ہیں۔ڈار کے بچھڑے، لکڑ بگھا چپ ہو گیا، دعا، بادصبا کا انتظار، نجات، تلاش رنگ رائیگاں، قدم معبدوں کا محافظ میں اساطیری عناصر ملتے ہیں۔

''ڈار کے بچھڑے'' میں سید محمد اشرف نے بھارت سے ہجرت کرنے والے مہاجرین کے مسائل کو پیش کیا ہے۔ان مہاجرین نے کچھ محفوظ مستقل اور بہترین زندگی کے حصول کے لیے ہجرت کی لیکن اپنے دماغ سے ان یادوں کو الگ نہیں کر سکے جو ان کے بچپن اور جوانی کے ابتدائی دنوں پر مشتمل ہیں۔یہ یادداشتیں یا یادیں انہیں بار بار اپنے آبائی وطن کو پھر سے دیکھنے پر اکساتی ہیں لیکن قانونی اور ذاتی مجبوریاں سامنے آ جاتی ہیں۔''ڈار کے بچھڑے'' سے یہ اقتباس دیکھیے:

''لیکن ہاتھوں پر اب خون کہاں تھا۔وہ تو بس اسی وقت جانے کہاں سے آن ٹپکا تھا جب پرندوں پر میں نے بندوق اُٹھائی تھی۔میں نے پرندوں کی ایک صف کو یورپ کی طرف دھواں ہوئے ہوئے دیکھا۔میں نے ان سے چپکے سے کہا:

''دیکھو پر سلامت تو لے کر جا رہے ہو لیکن اتنا کرنا کہ ہندوستان پہ سے گزرو تو ان لوگوں کا ماتم کر لینا جو یہاں سے وہاں جا کر بے وطن ہو گئے تھے۔''[18]

''ڈار سے بچھڑے'' دوملکوں کی سرحد کا افسانہ ہے جس میں انسانی جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔اس افسانے میں اپنے وطن کی مٹی سے جو محبت ہوتی ہے اس کو اجاگر کیا گیا ہے۔انسان اپنے وطن اور مٹی کے لیے کچھ بھی کر سکتا ہے مگر دو ملکوں کی سرحدیں درمیان میں حائل ہو جاتی ہیں۔سرحدوں کی وجہ سے اُمیدیں، تمنائیں، ارمان، دم توڑ دیتے ہیں۔اس افسانے کے متعلق پروفیسر شہریار نے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا ہے:

''اس کہانی کو پڑھ کر فن کار یا کہانی کار کے بارے میں جو رائے بنتی ہے وہ کچھ اس طرح ہے۔

۱- کہانی کار کو بیان پر پوری دسترس حاصل ہے۔

۲- وہ ڈرامائی لمحوں کو گرفت میں لینے اور اس کے اظہار پر فائز ہے۔''[۱۹]

''ڈار سے بچھڑے'' کے علاوہ ''بادِصبا کا انتظار'' اور ''لکڑ بگھا چپ ہو گیا''، ''روگ'' جیسے افسانے سید اشرف کو نویں دہائی کا منفرد افسانہ نگار بنا دیا ہے۔''بادِصبا کا انتظار'' سید محمد اشرف کا اہم افسانہ ہے۔بقول حسین الحق:

''سید محمد اشرف کی کہانی باد صبا کا انتظار کافی سے زیادہ ہی اچھی ہے۔اردو پر اتنی اچھی کہانی شاید ابھی نہیں لکھی گئی۔''

سید محمد اشرف کا افسانہ بادِصبا کا انتظار اردو زبان کے تاریخی سفر کی داستان ہے جس کے گرد تنگ نظری کے دائرے سخت ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔اس میں اُردو ایک مظلوم زبان کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔ اردو زبان کو افسانہ نگار نے مریضہ کی شکل میں اس افسانے میں پیش کیا ہے۔اس میں بادِصبا کو بلیغ استعارے کے طور پر متشکل کیا گیا ہے۔افسانہ نگار نے بادِصبا کو تہذیب، ثقافت اور زبان کا ایک اہم جز و بتایا ہے۔اس افسانے میں سید محمد اشرف نے اساطیری انداز میں یہ بات کہنے کی کوشش کی ہے کہ اردو زبان کے تحفظ کے لیے ہمیں کس طرح غور کرنا چاہیے۔ جب کہ ہم نئے ہزاریے میں قدم رکھ چکے ہیں:

''اس عمارت کی تمام نوجوان مکینوں سے کہیں کہ وہ باہر کھلنے والی تمام کھڑکیوں کو کھول کر اس کمرے میں کھلنے والے دروازے کھول دیں۔.....اگر وہ ایسا نہ کریں....تب...تب کیا ہوگا؟ مریضہ نے بہت بے صبری کے ساتھ پوچھا ''تب'' ڈاکٹر نے ایک ایک لفظ پر زور دیتے ہوئے کہا ''تب یہ ختم ہو جائیں گے'' اس نے دراز قد وجیہہ مرد کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا۔حسین و جمیل مغموم مریضہ اور دراز قد وجیہہ مرد نے ایک دوسرے کو کن نگاہوں سے دیکھا یہ کوئی نہیں دیکھ سکا کیونکہ ڈاکٹر دھیرے سے بیگ اُٹھا کر خاموشی سے باہر نکل آیا تھا۔''[۲۰]

اس اقتباس سے علامتی طور پر ہی ظاہر ہوتا ہے کہ افسانہ نگار اُردو زبان کی ترویج و اشاعت و توسیع کی بات اپنے افسانے میں کر رہا ہے۔اس افسانے سے اردو زبان کی عصری صورتحال واضح ہوتی ہے۔

سید محمد اشرف کے افسانوں کا تناظر وسیع تر ہے۔ان کے افسانے کی ایک خاص تہذیب، ایک خاص طرز فکر اور ایک خاص تاریخی تناظر کا احساس دلاتے ہیں۔اساطیری علامات اور تمثیلوں کے باعث ان افسانوں میں تنوع بھی

پیدا ہوا ہے۔

احمد صغیر کا افسانہ ''انّا کو آنے دو'' نکسلائٹ موومنٹ کی داستان ہے۔اس میں ''انّا'' کا کردار اساطیری انداز میں ابھرا ہے۔''انّا'' گویا اس افسانے کا استعارہ ہے جس سے ایک نئے انقلاب، ایک نئی صبح، نئی روشنی کو اُجاگر کیا گیا ہے۔

''کیا اکیلا ہی انا اس نظام کو بدل دے گا یا ہر گھر میں ایک انا کا وجود اب لازمی ہے؟ ہر گاؤں ہر قصبے اور ہر گھر میں انا کی ضرورت ہے جو موجودہ نظام کو بدلنے میں معاون ہو سکے۔اس قدر انا آئے گا کہاں سے؟..
برسوں میں صرف ایک انا پیدا ہوتا ہے اور بس ایک دن میں ایسے ختم کر دیا جاتا ہے یا جیل کی سلاخوں کے پیچھے نکل دیا جاتا ہے:
تو کیا ہر ماں کو ایک انا......
پھلمیتا یہ سب سوچ ہی رہی تھی کہ دھیرے دھیرے واپس جاتی جیپ پے بیٹھے دو شخص جلے مکانات کو تسخر سے دیکھتے ہوئے کہہ رہے تھے۔
''بڑے نکسلائٹ بنتے ہیں سالے۔ایک رات میں ٹھنڈے پڑ گئے۔''
پھلمیتا اچانک سلگ اٹھی۔وہ اٹھ کر بیٹھ گئی اور چلا کر بولی۔
''انا کو آنے دو سالو! پتہ چل جائے گا! پھلمیتا کی آواز ان ٹھنڈا کرنے والوں تک پہنچی لیکن وقت کے گنبد میں اس کی آواز دیر تک گونجتی رہی۔انا کو آنے دو....انا کو آنے دو....''[۱۲]

احمد صغیر نے اس افسانے میں ان کے کردار کو زندہ بنا دیا ہے۔پوری دنیا میں خوف و ہراس، دہشت کا ماحول ہوتا جا رہا ہے۔خون کی ہولی سرعام کھیلی جا رہی ہے۔جانوں کی کوئی قیمت نہیں رہی۔ہر طرف خون پانی کی طرح بہہ رہا ہے، ایسی صورتحال کے پس منظر میں افسانہ نگار نے ''انا'' کے ذریعے خوشگوار مستقبل کا اشارہ مہیا کیا ہے۔

احمد صغیر کے افسانے ''روشنی بلاتی ہے''، ''کہانی ابھی ختم نہیں ہوئی''، ''منڈیر پر بیٹھا پرندہ''، ''سفر ابھی ختم نہیں ہوا''، ''کرفیو کب ٹوٹے گا'' وغیرہ ایک ہی تسلسل میں لکھے ہوئے افسانے ہیں۔انہوں نے منڈیر پر بیٹھا پرندہ میں دہشت کے پہلو کو ظاہر کیا ہے۔یہ ایسی دہشت ہے جس نے تمام سمتوں کو اپنی گرفت میں لے رکھا ہے۔ماحول اس طرح ابتر ہو چکا ہے کہ کب کیا ہو کہا نہیں جا سکتا۔ہر طرف ہو کا عالم بپا ہے۔دہشت، عصبیت، فرقہ واریت، خوف و ہراس آج کے عام انسان ''منڈیر پر بیٹھا پرندہ'' کا یہ اقتباس دیکھیے:

''اُف! میں نے پھر اس پرندے کو یاد کر لیا۔اس نے تو اب میری منڈیر پر خدا حافظ کہہ دیا ہے۔تبھی تو سارا شہر چھان مارنے پر بھی نظر نہیں آیا۔اچھا ہی ہوا بھاگ گیا ورنہ اسے بھی اپنی جان سے ہاتھ دھونا پڑتا۔پھر میں ان سارے خیالات کو جھٹک دیتا ہوں۔کافی بار میں بیٹھ کر ایک کافی پیتا ہوں بل اسٹال میں کھڑا ہو کر Debonais کا سرسری مطالعہ کرتا ہوں آج کل اچھی تصویریں بھی نہیں چھاپ رہا ہے۔
بہر کیف! ایک کاپی خرید کر گھر کی طرف چل پڑتا ہوں، دروازہ بیوی کھولتی ہے۔میں اندر داخل ہوتا ہوں،

خود بخود میری نگاہ میری منڈیر پر اٹھ جاتی ہے وہ پرندہ پھر وہاں بیٹھا مجھے گھور رہا تھا۔''۲۲

''منڈیر پر بیٹھا پرندہ'' ایک اچھا افسانہ ہے۔ جس میں جدید دور کی ترجمانی اساطیری انداز میں کی گئی ہے۔ احمد صغیر کے افسانوں میں ''پرندے'' کو خصوصیت حاصل ہے۔ ان کے اکثر افسانوں میں پرندہ علامت کے طور پر ظاہر ہوا ہے۔

1980ء کے بعد یا موجودہ دور کے افسانہ نگاروں میں ایک اہم نام ابن کنول کا بھی آتا ہے۔ ان کا انداز بیان اور موضوعات ان کے ہم عصروں سے مختلف ہیں۔ ابن کنول آج بھی داستانوی انداز بیان کی اس قدیم قصّہ گوئی کی روایت کو زندہ جاوید کیے ہوئے ہیں، جس کا ماضی بہت تابناک تھا۔ ابن کنول دنیائے ادب میں بحیثیت افسانہ نگار مشہور ومقبول ہیں۔ ان کے کئی افسانے اردو ادب میں شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں، جیسے نیا دور، تیسری دنیا کے لوگ، لکڑ بگھا زندہ ہے، ہمارہ تمہارا خدا بادشاہ وغیرہ۔

افسانہ ''ہمارہ تمہارا خدا بادشاہ'' اساطیریت اور داستانوی عناصر کے حوالے سے ایک مشہور افسانہ ہے جو افسانوی مجموعہ ''بند راستے'' میں شامل ہے۔ اس افسانے میں مصنف نے علامتی انداز میں ملک وقوم کی بنیادی اور اندرونی حقیقتوں کو پیش کر کے حکومتِ وقت کی گندی سیاست اور اس کی عیاری ومکاری کو موضوع بنایا ہے۔

ابن کنول آج بھی اس افراتفری دور میں جس میں انسان کو سانس لینے کی فرصت نہیں ہے اساطیری اور داستانوی رنگ کے قصے کی طرف قاری کے ذہن کو راجع کر رہے ہیں۔ شاید ابن کنول اس دنیا کو پسند کرتے ہیں جہاں امن وسکون ہو۔

یہ افسانہ واحد غائب راوی کے ذریعے بیان کیا گیا ہے، جس میں زیادہ کردار نہیں ہے۔ یہ ایک علامتی افسانہ ہے جس کی کہانی میں کوئی پیچ وخم نہیں۔ کہانی یہ ہے کہ ایک شہر ہے جہاں کے لوگ ایک آسمانی عذاب کا شکار ہیں۔ عقاب آئے دن شہر پر منڈلاتا ہوا دکھائی دیتا ہے جس کے پنجے میں سانپ لٹکا ہوا ہوتا ہے۔ یہ سانپ کسی نہ کسی کے اوپر گر کر ڈس لیتا ہے۔ پہلی بار جب یہ واقعہ ہوا تو اتفاق سمجھا گیا، لیکن بار بار جب یہ واقعہ رونما ہونے لگا تو لوگوں میں خوف وہراس پیدا ہوا۔ اس آسمانی عذاب سے نپٹنے کے لیے شہر کے دانشوران ایک ساتھ بیٹھ کر مشورہ کرنے لگے، جس میں عقاب کو مارنے کا مشورہ ہوا۔ ایک دن عقاب ایک نوجوان کے ہاتھوں مارا گیا، شہر میں خوشیاں منائی گئیں۔ لیکن اگلے روز ایک نہیں بلکہ کئی عقاب آسمان میں اُڑتے ہوئے نظر آئے اور سب کے پنجوں میں سانپ تھا۔ اس واقعے سے شہر کے افراد جہاں پناہ کی رہائش پر گئے اور اپنا حال بیان کیا۔ جہاں پناہ نے آسمانی عذاب سے چھٹکارا دلانے کا وعدہ کیا اور اس کے پیچھے کارفرما عوامل کی تحقیقات کرانے کی یقین دہانی دی۔ لوگ یہ سن کر بہت خوش ہوئے لیکن وہاں سے نکلتے ہی جہاں پناہ کے عالیشان محل سے چار عقاب سانپوں کو پنجوں میں دبائے ہوئے اس مجموعے پر چھا گئے۔ رعایا نے عالم غیض وغضب میں جہاں پناہ کی طرف دیکھا جو ابھی تک کہہ رہا تھا:

''تم سب میری اولاد کی طرح ہو، تمہارے لیے فکر مند ہیں ہم۔'' (بند راستے۔ ص:۱۳)

بظاہر یہ کہانی بہت آسان اور سہل لگ رہی ہے لیکن جب اس کا بغور مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ راوی موجودہ زمانہ اور داستانوی عہد کا تقابل کر رہا ہے۔ یہ افسانہ سپاٹ بیانیہ یا سیدھے سادے انداز میں بھی لکھا جا سکتا تھا، مگر یہاں افسانہ نگار نے افسانے کی بنت میں اساطیریت اور داستانوی انداز بیان سے مدد لی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسانی فطرت کی تشکیل میں اساطیر کا بہت اہم رول ہوتا ہے۔ اسی لیے لیوس سٹراس نے کہا ہے کہ: Myth thinks "into the man"۔ دنیا کے ہر مذہب میں اساطیری واقعہ ملتا ہے۔ مذہب کے علاوہ اساطیری واقعات داستانوں اور اب افسانوں میں بھی خوب ملتے ہیں۔ داستانوں میں عموماً یہ دیکھنے کو ملتا ہے کہ کسی رعایا کا بادشاہ ہوتا ہے جہاں کے لوگ عیش و عشرت کے ساتھ رہتے ہیں۔ اگر کسی طرح ان پر کوئی آفت آتی ہے تو اس کا مقابلہ کر کے آخر میں پھر سے سکون قائم ہو جاتا ہے۔ مگر ''ہمارہ تمہارا خدا بادشاہ'' میں شروع سے آخر تک پورا شہر پریشان حال نظر آتا ہے۔ یعنی کہ افسانہ نگار نے زمانے کے بدلتے ہوئے رنگ کو پیش کیا ہے اور حکومت پر سوال کھڑا کیا ہے کہ کب تک سیاست کی بھنور میں عوام کو پریشان رہنا ہوگا۔ یہاں عوام سے مراد خصوصاً وہ لوگ ہیں جو غریب اور مزدور طبقے سے ہیں جو عموماً پیدل چلتے ہیں اور جن کے سروں پر چھت نہیں ہوتے۔ افسانے سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''سانپ انہیں کے گردنوں پر کیوں گرتے ہیں جن کے سروں پر اُونچے مکانوں کی چھتیں نہیں ہوتیں۔ جن کو زندگی کا تمام سفر پیدل طے کرنا ہوتا ہے۔ جو موسموں کی تبدیلیوں کو اپنے جسموں پر برداشت کرتے ہیں۔'' (بند راستے۔ ص:۱۴)

یہاں علامتی انداز میں اس سوال کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ ملک گیر سطح پر جو بھی واقعات، حادثات ہوتے ہیں چاہئے وہ فتنہ فساد ہو یا ظلم و جبر کی کوئی صورت، اس کا شکار عموماً وہ لوگ ہوتے ہیں جو غریب، مفلس اور محنت کش طبقے سے وابستہ ہوتے ہیں۔ اقتباس:

> ''اور جب تیسرے روز بھی حادثہ پیش آیا تو تمام افرادِ شہر کو اپنی گردنوں پر سانپ اور سروں پر عقاب اُڑتے محسوس کرنے لگے۔ صاحب دانش غور و خوص میں مشغول ہوئے کہ اب اتفاق نہیں ہے۔ اتفاق مسلسل نہیں ہوتا۔ پورے شہر میں اجتماعی مشورے ہونے لگے، مفتیان شہر نے اعلان کیا کہ اس شہر میں گناہ بڑھتے جا رہے ہیں۔ شاید یہ خدا کے عذاب کی ایک شکل ہے کہ اس سے پہلے بھی آسمانی پرندوں نے کنکریاں برسائی تھیں اور جو لوگوں کے سروں میں اُتر گئی تھیں۔ (بند راستے۔ ص:۱۲)

یہاں افسانہ نگار نے اسلامی اساطیر کے اس واقعے کی طرف اشارہ کیا ہے جب ابابیل خانہ کعبہ کی حفاظت کے لیے ابرہہ کی فوجوں اور ہاتھیوں کو تباہ کرنے کے لیے ساتویں آسمان سے آئے تھے۔ لیکن یہاں ابابیل نہیں بلکہ عقاب نامی پرندہ ہے جو اپنے پنجے میں سانپوں کو لے کر آتا ہے اور بازار میں چھوڑ دیتا ہے۔ عقاب آج کے ''شرپسند عناصر'' اور مارِ سیاہ ''ہتھیار یا پُر پیچ قوانین'' کی علامت ہے۔ سانپ کا گلے پڑنا اور لوگوں کو ڈسنا حکومتی طبقے کا اپنے عوام کو طرح طرح کی مصیبتوں سے دو چار کرانا اور پھر سب کچھ جاننے کے باوجود خود کو انجان ثابت کرنے کی طرف اشارہ معلوم ہوتا

ہے۔ یہ حکومت کے اس ایجنڈے پر بھی طنز معلوم ہوتا ہے جو اپنی حکومت کو برقرار رکھنے کے لیے بار بار عوام کو مذہب، زبان، علاقہ اور زات پات وغیرہ کے نام پر بانٹ کراور ان میں نفاق اور جھگڑے پیدا کرتے ہیں اور پھر یہی حکومتی طبقہ ان کے درد کا مداوہ کرنے کا دعویٰ کرتا ہے۔

مختصراً افسانہ ''تیرا میرا خدا بادشاہ'' میں افسانہ نگار اساطیریت اور علامتیت کی مدد سے یہ بتانا چاہتے ہیں کہ اب اس بات کو سمجھنے کا وقت آ گیا ہے کہ جس طرح موجودہ دور میں اکثریت کی طرف سے اقلیت پر ظلم و جبر اور بربریت ہو رہی ہے اسے اتفاق نا سمجھا جائے بلکہ اس مسئلہ پر اب غور وخوص ضروری ہے۔ ابن کنول کے افسانوں کی خوبی یہ ہے کہ ان کے یہاں متن کا صرف ایک مفہوم ادا نہیں ہوتا بلکہ علامتیت اور اساطیریت کے استعمال سے ان کا ہر متن تحت المتن ہوتا ہے۔ وہی تخلیق بھی زندہ رہتی ہے جو ہر قرأت میں قاری کو نئے معنوی العباد کا احساس دلائے۔ ابن کنول کا یہ افسانہ علامتی اور اساطیری ہے جس کو کئی زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے۔

مابعد جدید خواتین افسانہ نگاروں میں ترنم ریاض کا نام سرِ فہرست ہے۔ ترنم ریاض کی پیدائش سری نگر کشمیر ہے۔ ایک عرصے سے ان کی سکونت دہلی میں ہے۔ ترنم ریاض کے افسانوں کے مجموعے ''یہ تنگ زمین'' (۱۹۹۸)، ''اور ابابیلیں لوٹ آئیں'' (۲۰۰۰) اور ''مورتی'' (ناول) شائع ہو چکے ہیں۔ ترنم ریاض اپنی تخلیقی فضا اور آج کی صورتحال پر رقم طراز ہیں:

> ''مابعد جدید دور نظریوں کا دور نہیں ہے، سرد جنگ ختم ہو چکی ہے، یہ دنیا Markets کی دنیا ہے۔ یہ مادی نفع ونقصان کی دنیا ہے، اس میں سماجی اور معاشی بالا دستی کی رسہ کشی ہے۔ یہ تبدیلیاں صرف مغرب ہی میں وقوع پذیر نہیں ہو رہی ہیں یہ تبدیلیاں مغرب سے زیادہ مشرقی سماج پر اثر انداز ہو رہی ہے۔ ان سماجی تبدیلیوں کا اثر ہماری ادب وثقافت پر بھی برابر پڑ رہا ہے۔ ہمارا ادب نئے زاویوں کے ساتھ ہمارے سماج کے ساتھ جڑ رہا ہے۔ یہ رشتہ ترقی پسند تحریک کی تشریحات کے تعلق سے واضح نہیں کیا جا سکتا۔ آج ہماری تخلیقات کا سبب ریاستی، ملکی اور بین الاقوامی سطح پر رونما ہو رہی، سیاسی، سماجی اور معاشی تبدیلیاں ہیں۔ ہماری تخلیقات ہمارے اندر کا وہ کرب ہیں جو ان تبدیلیوں کا ردعمل ہے۔''

ترنم ریاض اپنے اطراف و اکناف کے حالات سے باخبر ہوتے ہوئے بھی حیات و عالمی مسائل کو ثانی نظر سے دیکھتی ہیں۔ افسانہ نگار اپنے اطراف ہونے والی تبدیلیوں سے بھی بخوبی بخوبی واقف ہیں۔ ان کے بیشتر افسانوں میں کشمیری کلچر کے حوالے سے اساطیری اسلوب بھی دکھائی دیتا ہے۔ انھوں نے بڑے رچاؤ اور دلکش انداز میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ترنم ریاض متاع گم گشتہ، برف گرنے والی ہے، میرا پیا گھر آیا، میں گھر آنگن کے خوبصورت کینوس کے ساتھ اُجاگر ہوئی ہیں۔ اُن کے افسانوں میں کسک ہے جو ٹیس کی طرح محسوس کی جا سکتی ہے۔ پروفیسر عتیق اللہ لکھتے ہیں:

> ''ترنم ریاض کی شخصیت کا سب سے نمایاں پہلو وہ کسک ہے جس سے ایک ٹیس کی طرح ان افسانوں کے

بطن میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اگر چہ ان افسانوں کا ماحول اور سارا سیاق بے حد خاموش ہے لیکن اس خاموشی کے اندر جو بلا کا شعور ہو رہا ہے اسے ان کا قاری بہت جلدی محسوس کر لیتا ہے، ترنم ریاض میں چیزوں کو ان کے اندر اتر کے دیکھنے کی جو صلاحیت ہے وہ ایک افسانہ نگار کے لیے بڑی نیک فال ثابت ہوئی ہے۔''۲۳

خاتون افسانہ نگاروں میں ترنم ریاض کے افسانے نئے ڈسکورس (مخاطبہ) داستانی اور اساطیری اظہار کے بہترین نمونے ہیں۔ مابعد جدید ثقافتی صورتحال کے گہرے شعور اور افسانے کے فنی تقاضوں کے آگہی کی بنا پر ترنم ریاض کو ہمیشہ اچھے افسانے دیے ہیں۔ لیکن ان کا تعلق چونکہ کشمیر سے ہے، جس کی پانچ ہزار سالہ تاریخ کئی طرح کے اتار چڑھاؤ سے عبارت ہے اور ترنم ریاض اپنی تاریخی جڑوں سے بڑی مضبوطی کے ساتھ جڑی ہوئی ہیں اس لیے وہ حال کے حقائق اور افسانے لکھتے ہوئے اکثر اساطیریت کا بھی شعوری یا لاشعوری طور پر سہارا لیتی ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔

اس باب کے شروع میں راقم نے اشارہ کیا تھا کہ مابعد جدیدیت کا بنیادی سروکار حال سے ہوتا ہے جب کہ اسطور ماضی کا استعارہ ہے اس لیے مابعد جدید افسانوں میں اساطیریت کو برتنا آسان نہیں ہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ اُردو میں مابعد جدید افسانہ نگاروں کی فہرست تو طویل ہے لیکن چند ہی افسانہ نگاروں کے یہاں اساطیری عناصر کی برتاؤ کے مثالیں ملتی ہیں جن کی نشاندہی راقم نے گذشتہ صفحات میں کرنے کی کوشش کی ہے۔

تجریدیت

1980ء کے بعد ادب میں مابعد جدیدیت کا دور شروع ہوتا ہے۔ یہ دور 1970ء اور 1980ء کے دوران ہی میں شروع ہونے لگا۔ اس سلسلے میں قدوس جاوید لکھتے ہیں:

''1980ء تک آتے آتے سیاسی، سماجی اور ثقافتی حالات اور نمایاں تبدیلیوں اور گلوبلائزیشن کنزیومرزم اور انفارمیشن ٹکنالوجی کے ہوشربا فروغ و ارتقاء کے سبب اردو میں مابعد جدیدیت کے خط و خال نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ سید محمد اشرف اور شوکت حیات دونوں نے مانا ہے کہ اردو میں مابعد جدید افسانہ کی شروعات 1970ء سے ہوتی ہے بلکہ شوکت حیات تو یہاں تک کہتے ہیں کہ اردو میں مابعد جدید افسانہ کی شروعات اس کی انام سیریز کی کہانیوں سے ہوتی ہے۔''۲۴

1980ء کے بعد کا افسانہ اپنے پیش روؤں سے انحراف نہیں بلکہ انہیں افسانوں کا ردوبدل تھا۔ ان افسانہ نگاروں نے پہلے کے افسانہ نگاروں کی کامیابیوں سے زیادہ ناکامیوں پر دھیان دیا اور کسی بھی طرح کا کوئی دعویٰ نہیں کیا۔ یہ لوگ کہنے کے بجائے کرنے پر بھروسہ رکھنے والے تھے کیوں کہ انہیں اپنے سے پہلے کے افسانہ نگاروں کو دیکھ کر تجربہ ہو چکا تھا۔ اور وہ، وہ سب نہیں کرنا چاہتے تھے جو پہلے ہو چکا تھا۔ وہ اپنا ایک الگ راستہ بنا کر چلنا چاہتے تھے۔

پروفیسر قدوس جاوید نے ترقی پسند افسانہ اور مابعد جدید افسانے کا فرق اس طرح بتایا ہے:

''...سکہ بند ترقی پسند افسانے کی صنفی امتیازات ٹھوس اور جامد ہوتے ہیں۔

☆ مابعد جدید افسانہ کے شناختی امتیازات سیال اور متحرک ہوتے ہیں۔

....سکہ بند ترقی پسند افسانہ کی ادبیت شعوری اور منصوبہ بند کوششوں کا نتیجہ ہوتی ہے۔

☆ مابعد جدید افسانہ کی تخلیقیت ۔خودروی اور طبعی آمد کا ثمرہ ہوتی ہے۔

....سکہ بند ترقی پسند افسانہ..قرأت کے تفاعل میں قاری کی شرکت سے انکار کرتا ہے۔

☆ مابعد جدید افسانہ..قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارکردگی پر اسرار کرتا ہے۔

...سکہ بند ترقی پسند افسانہ مارکسی مہابیانیہ کی تبلیغ کرتا ہے۔

☆ مابعد جدید افسانہ...کسی بھی مہابیانیہ پر یقین نہیں رکھتا۔

....سکہ بند ترقی پسند افسانہ میں موضوعات کی بالادستی ہوتی ہے۔

☆ مابعد جدید افسانہ...افسانہ کی وصفی ہیئتی کردار پر اسرار کرتا ہے۔

....سکہ بند ترقی پسند افسانہ....ادب میں ادعائیت اور کلیت پسندی کا مظہر ہوتا ہے۔

☆ مابعد جدید افسانہ...ادب میں ادبیت کے آزاد تخلیقی رویے کی حمایت کرتا ہے۔

....سکہ بند ترقی پسند افسانہ کا لسانیاتی نظام خارجی عناصر کے دباؤ کے سبب مکتبی ہوتا ہے۔

☆ مابعد جدید افسانہ کا لسانیاتی نظام داخلی کیفیات وواردات کے فشار کے سبب خود مکتفی ہوتا ہے۔''۲۵

غضنفر اقبال نے قدوس جاوید کے اقتباس سے یہ ثابت کیا ہے کہ ترقی پسند افسانے سے مابعد جدید افسانے کتنے مختلف ہیں۔

مابعد جدید افسانے میں سب سے بڑی تبدیلی اس کے بیانیہ کی ہے۔غضنفر اقبال حسن الحق کے حوالے سے جدید افسانے اور مابعد جدید افسانے کا فرق اس طرح بتاتے ہیں:

☆ جدید افسانہ Subjective ہوتا ہے اور جدید کے بعد کا افسانہ Subjective بھی ہوتا ہے اور Objective بھی۔

☆ جدید افسانہ میں اہمال روا ہے جدیدت کے بعد کے افسانے میں اہمال ناروا۔

☆ جدیدیت کے مطابق مطالعہ پذیری (Readability) غیر ضروری تھی۔جدیدیت کے بعد Readability ضروری ہوگئی۔

☆ جدیدیت میں علامت سازی کی کوشش کی جاتی تھی۔جدیدیت کے بعد استعارہ سازی کی کوشش فنی طور پر پسندیدہ سمجھی گئی۔

☆ جدیدیت میں معنی کی بہر حال اہمیت تھی۔جدیدیت کے بعد صرف متن ضروری رہا معنی غیر ضروری ہو گئے۔

☆ جدیدیت میں متنی وحدت کا انہدام ضروری نہیں تھا جدیدیت کے بعد متنی وحدت کا انہدام بھی کثرت سے ہونے لگا۔''۲۶

اس سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ ترقی پسند افسانے اور جدید افسانے سے مابعد جدید افسانے کتنے الگ ہیں اور ان میں فرق کیا ہے۔

مابعد جدید افسانے کے کردار جدید ادوار کے کرداروں سے بہت مختلف ہیں ۔اور یہ کردار کس طرح کے ہیں اس بارے میں بیک احساس لکھتے ہیں:

''مابعد جدید افسانہ نگار اب ضرورتاً ہی کرداروں کے نام کی جگہ ان کے پیشے یا اصاف کا استعمال کرتا ہے۔اس سے افسانے کی ایک خاص فضا بناتا ہے۔اب پہلا کردار، دوسرا کردار، معمر شخص

> لکھنے کا فیشن باقی نہیں رہا۔ کیوں کہ مابعد جدید افسانہ نگار اپنی بات وضاحت سے کہنا چاہتا ہے اس لیے اسے ایسے سہاروں کی ضرورت نہیں رہی۔''۲۷

یہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ جدید دور کے افسانے میں کرداروں کے نام کے بجائے پہلا کردار اور دوسرا کردار وغیرہ نام رکھے جاتے تھے جب کہ مابعد جدید افسانوں میں کرداروں کے نام ہوتے ہیں۔ کبھی کبھار ہی یہ اپنے پیشے کا استعمال کرتے ہیں یعنی یہاں کرداروں کی جیتی جاگتی تصویریں پیش کی جاتی ہیں، کیوں کہ مابعد جدید افسانہ نگار ہر بات واضح انداز میں قاری کو سمجھانا چاہتا ہے۔ مابعد جدید افسانے میں حقیقت بھی ہے اور فلسفہ بھی، اس کے علاوہ ایک انسان کی ذہنی تخیل کی کارفرمائی بھی اور اپنے آس پاس کے ماحول کی عکاسی بھی جو کچھ جدید افسانے میں نہیں تھا اس کو مابعد جدید افسانہ نگار نے اپنے افسانوں میں شامل کیا۔

1980ء کے بعد کچھ مشہور افسانہ نگار جنہوں نے تجریدی عناصر کو برتا ہے اُن کا مختصراً جائزہ بندرجہ ذیل پیش خدمت ہے:

خالدہ شاہ کا اصلی نام خالدہ اصغر ہے۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''پہچان'' 1981ء میں شائع ہوا۔ خالدہ شاہ کو تجرید کے اہم افسانہ نگاروں میں شامل کیا جاتا ہے کیوں کہ انھوں نے جدیدیت کے رنگ کو اپنایا اور زندگی کی کڑوی حقیقتوں کا بیان کیا ہے۔ ان کے تمام افسانوں میں داخلی وارداتوں کا بیان ملتا ہے۔ خالدہ اصغر کے تجریدی افسانوں میں ''سواری'' کو اہمیت حاصل ہے۔ اس افسانے پر اظہار خیال کرتے ہوئے آصف اقبال لکھتے ہیں:

> ''سواری خالدہ اصغر کے علامتی اور تجریدی افسانوں میں خاص مقام رکھتا ہے۔ اس کہانی کی فضا سازی واحد متکلم راوی کی انتہائی حساس طبیعت سے کی گئی ہے جسے شہر کے ساتھ رونما ہونے والے واقعوں یا عوامل کا احساس پہلے ہی سے ہو جاتا تھا۔''۲۸

ان کے افسانوں کے تعلق سے ذکر کرتے ہوئے نذیر احمد نے بھی ایک جگہ لکھا ہے:

> ''معمولی سے غیر معمولی، جانے سے انجانے، معروف سے مجہول، ٹھوس سے تجرید یا علامت کی طرف رجحان۔ خالدہ کی افسانوی تکنیک کا بنیادی وصف ہے۔''۳۰

خالدہ اصغر نے اگرچہ بہت کم افسانے لکھے ہیں لیکن جو لکھا ہے وہ پوری طرح تجریدی رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ تجریدی موضوع کے زمرے میں ان کا ایک افسانہ ''ہزار پایہ'' ملتا ہے۔ اس میں ان کا خیال ایک موضوع سے دوسرے موضوع پر چلا جاتا ہے جب کہ پہلا موضوع پوری طرح ختم بھی نہیں ہوتا۔ ہزار پایہ سے ایک اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> ''ناموں کی یہ لگن روز بہ زور بڑھتی جا رہی ہے۔ کبھی مجھے اپنے ارد گرد کے لوگوں سے حسد ہونے لگتا ہے۔ پھر یہ حسد نفرت بن جاتا ہے اور نفرت ایک سیاہ جنون کی طرح مجھے گھیر لیتی ہے۔ میرے ارد گرد پھیلے ان لوگوں کے پاس بہت ایسے نام ہیں جو میرے پاس نہیں جو میری یادداشت کا حصہ نہیں بنیں گے۔ مجھے لگتا

ہے کہ یہ لوگ بہت سے نام چھپا چھپا کر اپنے اندر محفوظ رکھے ہوئے ہیں۔اس پر مجھے ان انسانوں سے نفرت ہونے لگتی ہے....میں چاہتا ہوں کہ گولی نہ کھاؤں۔مگر بوتے بولتے میری آواز بدل جاتی ہے اور کبھی کبھی تو میری آواز بھی مرجھا جاتی ہے۔ایسے میں مجھے ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائیڈ کی کہانی یاد آ جاتی ہے اور میں اپنے آپ کو اس بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں۔مگر میں اکثر آئینے سے دور رہتا ہوں۔'' ۴۱

تمام افسانہ پڑھنے کے بعد بھی ہم اسی جستجو میں رہتے ہیں کہ آخر افسانہ نگار کس موضوع پر بات کر رہا ہے۔کیا وہ چیزوں کے نام بھولنے کو کوئی بیماری سمجھ رہا ہے یا پھر وہ ''ہزار پایہ'' جو اس کا وہم ہے کہ اس کے پیٹ میں پل رہا ہے اس کا بیان کر رہا ہے۔

رشید امجد پاکستان کے اہم افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ان کو تجریدی افسانہ میں بھی اہم مقام حاصل ہے۔ڈاکٹر نگہت ریحانہ لکھتی ہیں:

''رشید امجد پاکستان میں تجریدی افسانہ نگاروں کے میر کارواں سمجھے جاتے ہیں....علامتی خصوصاً تجریدی افسانہ لکھنے والوں کی تخلیقات میں منطق کے اصولوں کی پابندی کی تلاش بے سود ہے خصوصاً وہ فنکار جن کی کہانی کا پورا نظام ہی علامتی یا تجریدی ہو۔رشید امجد کی یہاں بھی کہانی بندھے ٹکے اصولوں کے تحت نمو نہیں پاتی۔'' ۴۲

ڈاکٹر ریحانہ ان کے تجریدی افسانوں کا ایک دوسری جگہ نام لیتے ہوئی لکھتی ہیں:

''....یہ حوصلہ شکن صورت حال ''نارسائی کی مٹھیوں'' میں بھی نظر آتی ہے جس کے اظہار میں تجریدی انداز بیان اختیار کیا گیا ہے۔یہ صفات 'شام، پھول اور لہو میں بھی پائی جاتی ہیں۔یہ بھی ایک تجریدی افسانہ ہے جو ایک عام قاری کی سمجھ سے بالاتر ہے۔'' ۴۳

علامتیت رشید امجد کے افسانوں کا خاص وصف ہے۔مکالموں پر زیادہ دھیان دیتے ہیں۔اساطیریت ان کے افسانوں میں پراسرار فضا بناتی ہے۔خوبصورت زبان کا استعمال کرتے ہیں۔ان کے الفاظ کردار کے اندرونی احساسات کو ابھارتے ہیں۔ان کے افسانوں کو پڑھنے کے لیے قاری کی سمجھ کا دائرہ وسیع ہونا ضروری ہے۔

انور خان ممبئی کے اہم افسانہ نگار ہیں جو 1970ء سے لکھ رہے ہیں۔ان کے افسانے پہلے رسائل میں چھپے، بعد میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 1976ء میں ''راستے اور کھڑکیاں'' کے نام سے منظر عام پر آیا۔ان کا سب سے اہم افسانوی مجموعہ ''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' ہے۔

انور خان کے افسانوں میں ہیئت پر زیادہ زور نہیں ملتا۔وہ اپنا پورا دھیان افسانے کے مواد پر دیتے ہیں۔کہانی کو خوبصورت انداز میں پیش کرتے ہیں، لیکن پھر بھی کہیں کہیں ان کے افسانوں میں تجریدی عناصر مل ہی جاتے ہیں۔یعنی ان کا انداز بیان روایتی ہونے کے باوجود بھی جدیدیت کے رنگ میں رنگا ہوا ملتا ہے۔ان کے علامتی افسانوں میں ''بھیڑیں'' اور ''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' قابل ذکر ہیں۔علامتوں کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں تجرید بھی مل جاتی ہے

لیکن پھر بھی انہیں مکمل تجریدی افسانہ نگار نہیں کہہ سکتے۔ان کے پاس صرف تجرید کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ان کی تجرید نگاری پر ڈاکٹر نگہت ریحانہ کا کہنا ہے:

''انور خان تجرید نگار نہیں ہیں لیکن ان کے چند افسانوں میں تجریدی عناصر پائے جاتے ہیں۔اس ضمن میں ''لمس'' قابل ذکر ہے۔اس افسانے میں کمرے کو کردار کی حیثیت دی گئی ہے اور بتلایا گیا ہے کہ کس طرح چیزیں اپنی اصل سے دور ہوتی جارہی ہیں، ان پر گرد جمتی جارہی ہے، کمرے کی بت جان اشیاء یعنی فرنیچر وغیرہ کے علاوہ وہاں پرندے اور مچھلیاں وغیرہ بھی ہیں اور یہ سب کسی انسانی لمس کے مرہونِ منت ہیں۔ یہ لمس جب انہیں حاصل ہوجاتا ہے تب ان بے جان اشیاء میں بھی جان پڑ جاتی ہے اور وہ اپنی اصل شکل میں واپس آجاتی ہیں۔اس کہانی میں پلاٹ میں کوئی خاص شکست و ریخت کا عمل نہیں ملتا۔آغاز، وسط اور انجام میں منطقی ربط کا احساس واضح ہے پس کہیں کہیں تجریدیت کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔''۳۴

انور خان کے آخری دور کے افسانوں میں تجریدی عناصر نہیں ملتے۔وہ تجرید سے نکل کر باہر آچکے تھے اور عام افسانے لکھنے لگے۔

قمر احسن بھی 1980ء کے بعد لکھنے والوں میں اہم نام ہے، ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''آگ، الاؤ، صحرا'' 1980ء میں شائع ہوا ہے۔قمر احسن اپنے افسانوں میں مبہم علامتیں استعمال کرتے ہیں۔یہ علامتیں پیچیدہ ہونے کے ساتھ ساتھ قاری کی سمجھ سے باہر بھی ہے۔موضوع اور ہیئت پر زیادہ توجہ تو دیتے ہیں اور ساتھ ہی تکنیکی تجربوں کو بھی اپنی تخلیقات میں جگہ دیتے ہیں۔قمر احسن کا اسلوب تجریدی ہے۔اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''قمر احسن کا اسلوب تجریدی ہے۔اپنے ذاتی ماضی، تہذیبی اور ادبی ماضی تینوں سے قمر احسن کا تعلق بیک وقت برقرار رہنے کی وجہ سے ان کے بیشتر افسانوں میں تاثر کی وحدت کا احساس ہوتا ہے۔''۳۵

اس طرح سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ قمر احسن بھی ایک اہم تجریدی افسانہ نگار ہیں۔

اکرام باگ تجرید کے اہم افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ان کا تعلق کرناٹک سے ہے اور یہ موجودہ دور کے اہم افسانہ نگار کہے جاسکتے ہیں۔ان کا پہلا افسانہ ''دام دافعی'' اور پہلا افسانوی مجموعہ ''کوچ'' 1986ء میں منظر عام پر آیا۔اکرام باگ کے یہاں الجھا ہوا مفہوم ہے۔افسانہ سمجھنا مشکل ہے۔ان کے الفاظ میں خالص معنی نہیں بلکہ استعارے کا استعمال زیادہ ملتا ہے، جس کی وجہ سے افسانے کی ترسیل ناممکن ہوجاتی ہے۔انہوں نے شاعری کو بھی نثر سے الگ نہیں سمجھا۔جابجا شاعری کا استعمال ان کے افسانوں کی خاص بات ہے۔آصف اقبال اکرام باگ کی افسانہ نگاری کے تعلق سے رقمطراز ہیں:

''اکرام باگ کے افسانے تجریدی اظہار پر محمول ہوتے ہوئے اینٹی اسٹوری کی جانب قدم بڑھاتے ہیں۔ان کے افسانے موضوعی محور کے گرد گھومتے نہیں بلکہ ان کے یہاں موضوع کی روایتی بنت سے انحراف ملتا ہے۔دوسری چیز جو افسانوں کو اینٹی اسٹوری سے قریب کردیتی ہے وہ وقت کا ٹھہراؤ ہے۔''۳۶

اکرام باگ کے تجریدی افسانوں کے ضمن میں ''اقلیما سے پرے'' اور ''رخشِ پا'' اہمیت کے حامل ہے۔ان کا افسانہ

رخش پا کے سلسلے میں آصف اقبال نے لکھا ہے:

''اس کہانی میں ''میں'' ایک عجیب وغریب میدیم میں سانس لیتا ہے۔ یہ میڈیم لاشعوری حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں شخصیت کا ٹوٹنا، شعور کی رو ''میں'' کی داخلی حیثیت اور وسعت ''میں'' کی اجتماعیت اور سماجی ربط، جبلت اور وجدان کے عناصر، داخلی اور حسیاتی سطح پر ہوتے ہوئے بھی منطقی نتائج سامنے لاتے ہیں۔ نتائج حاصل کرنے کا طریقہ کار ریاضی اور بالخصوص اشکال ریاض کی بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ تجریدی طور فلسفہ کیمیاء اور حیاتیات بھی فن کے ساتھ آمیزش رکھتے ہیں۔'' ۳۷

اس طرح سے اکرام باگ اردو تجریدی افسانہ کے اہم ستون سمجھے جاتے ہیں۔

شوکت حیات جدید افسانہ نگاروں میں انفرادیت پسند ہیں۔ وہ اپنے بنائے ہوئے راستے پر ہی چلنا پسند کرتے ہیں۔ انہوں نے خود اپنے افسانوں کو ''انام کہانی'' کا نام دیا ہے۔ ان کے فن میں گہرائی اور گیرائی ہے۔ ان کا افسانہ ''بانگ'' بہت مشہور رہا۔ اس کے علاوہ تفتیش، بلی کا بچہ، گنبد کے کبوتر، ختم سفر کی ابتداء وغیرہ اہم ہیں۔

شوکت حیات کے علامتی افسانے ''بکسوں سے دبا آدمی'' 1971ء میں شائع ہوا۔ انہوں نے بلراج مین رااور سریندر پرکاش کی تائید کرتے ہوئے ان کی طرح افسانے لکھنا پسند کیا۔ مہدی جعفر لکھتے ہیں:

''شوکت حیات سترہویں دہائی سے ''اکہانی'' کی آواز بلند کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ اینٹی اسٹوری لکھنے کی تحریک تھی جس کے ڈانڈے بلراج مین را کی ''کمپوزشن'' سریز اور سریندر پرکاش کے ''تلقارمس'' سے ملتے تھے۔ شوکت حیات نے احتجاج پر مبنی افسانے ''بانگ'' سے اپنی شناخت قائم کی۔'' ۳۸

شوکت حیات کو اردو کے اہم تجرید نگاروں کی صف میں شامل کیا جاتا ہے۔

مرزا حامد بیگ بھی 1980ء کے بعد لکھے گئے تجریدی افسانہ نگاروں میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''گمشدہ کلمات'' کے نام سے 1981ء میں شائع ہوا۔ انہوں نے افسانے کی تنقید پر بھی اچھا خاصا کام کیا ہے۔ ان کے تجریدی اور علامتی افسانوں پر ڈاکٹر نگہت ریحانہ لکھتی ہیں:

''ان کے یہاں علامتی اور تجریدی انداز بھی پایا جاتا ہے۔ گمشدہ کلمات، مشکی گھوڑوں والی بگی کا پھیرا، برج عقرب میں علامتی اشارے ملتے ہیں۔ اساطیری رجحان کی مثال ''سرسوتی اور راج ہنس'' میں ملتی ہے لیکن ان افسانوں میں اسطوری عمل واضح طور پر سامنے نہیں آتا۔'' ۳۹

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ 1980ء کے بعد جن لکھنے والوں نے کچھ کچھ تجرید پر دھیان دیا ان میں مرزا حامد بیگ بھی ہیں۔

اردو ادب میں جتنے افسانہ نگار ملتے ہیں انہیں ہم کسی ایک تحریک یا رجحان کے تحت جوڑ کر نہیں رکھ سکتے کیوں کہ ناقدین اپنے اپنے نظریوں کے مطابق افسانوں کا تجربہ کرتے ہیں مثلاً کوئی ناقد وجودیت کی تلاش کرے گا تو کوئی علامت نگاری کے فن کو، کوئی استعارے کو تو کوئی تجرید کو، اس طرح ہم افسانے کی اصل تک نہیں پہنچ پاتے۔

جدیدت کے دور میں جب کئی رجحانات کو افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں شامل کرلیا اوران کی تکنیک کو کبھی شعوری اور کبھی غیر شعوری طور پر استعمال کیا تو ان کے افسانوں میں وحدت تاثر کے بجائے مجموعی تاثر کو دیکھا گیا اوران افسانوں میں کبھی سمجھ میں آنے والی کیفیت کا بیان ہوتا ہے تو کبھی مبہم اور علامتی انداز ملتا تھا۔ ایسے افسانہ کو سمجھنا افسانے کے قاری کے لیے دشوار کن ثابت ہوا۔ چنانچہ لوگ ایسے افسانوں کی طرف کم توجہ دینے لگے۔ یہ افسانے جن کی سمجھ میں آتے تھے وہ یا تو نقاد تھے یا پھر بڑے بڑے اسکالرز یا پھر خود افسانہ نگار تھے۔ کچھ افسانہ نگاروں نے بھی خود اس بات کو محسوس کیا اور وہ پھر سے سیدھے سادے روایتی اسلوب کو اپنا کر لکھنے لگے۔ لیکن اب وہ پوری طرح روایتی بھی نہیں رہے بلکہ روایت اور جدید دونوں کی آمیزش سے تیار کیا گیا ایک بالکل نیا اسلوب تھا۔ طارق چھتاری نے اردو افسانے کے نئے اسلوب پر اپنا خیال اس طرح ظاہر کیا ہے:

''آہستہ آہستہ تجریدی کہانی کی طرف افسانہ نگاروں کی توجہ کم ہوگئی ابہام (Abstraction) زیادہ دونوں تک افسانہ نگاروں کو اپنے حصار میں نہیں رکھ سکا اوراسی دوران ایک اسلوب فروغ پانے لگا جسے ہم منظری اسلوب کہہ سکتے ہیں۔ منظری اسلوب کا تعلق منظر نگاری سے قطعی نہیں ہے۔ دراصل یہ ایک ایسا اسلوب ہے جو بیانیہ اور تجریدی اسلوب سے مختلف ہے، اس میں کہانی بیان نہیں کی جاتی بلکہ خود بخود دہوتے ہوئے نظر آتی ہے۔''[۴۰]

سلیم اختر اپنے خیالات اس طرح پیش کرتے ہیں:

''علامات اور فنی تجرید سے وابستہ فنی لوازم سے جتنا فائدہ حاصل کیا جاسکتا تھا وہ حاصل ہوگیا ہے۔ اس لیے مزید کا تکرار ہوگا اور تکرار دلیل ہوتا ہے اس امر کی کہ اب تخلیقی توانائی کم ہورہی ہے۔ ذاتی سوچ کے آفاق سمٹ رہے ہیں۔ اور نظر کے زاویے محض ایک نقطہ تک محدود ہوکر رہ گئے ہیں۔''[۴۱]

پروفیسر بیگ احساس لکھتے ہیں:

''بہت سے ایسے افسانہ نگار جنھوں نے دائرے اور بریکٹوں کے تجربے کیے تھے، آج مابعد جدیدت کا پرچم تھامنے کے لیے بے چین ہیں۔ وہ فن کار جنھوں نے بلاوجہ تجریدی اور علامتی افسانہ لکھا تھا، واپس لوٹ آئے ہیں۔ کچھ نے اس کو قبول نہیں کیا وہ تذبذب میں ہیں۔''[۴۲]

شہزادہ منظر نے بھی تجریدی اور جدید افسانوں کے خاتمے پر اپنی رائے اس طرح پیش کی ہے:

''جدیدت کا طوفانی دور ختم ہو چکا ہے۔ اب جدیدیت کے سیلاب نے سبک رفتارندی کی صورت اختیار کر لی ہے چنانچہ (علامتی اور تجریدی) افسانے کے نام پر اسٹنٹ بازی کا دور ختم ہو چکا ہے۔ نیا افسانہ ٹوٹ پھوٹ کے عمل سے گذرنے کے بعد تعمیر نو کی منزل میں داخل ہورہا ہے اور اب افسانہ نگار ایک بار پھر تجرید سے اور حقیقت نگاری کی جانب لوٹ رہے ہیں کیوں کہ جدید تر افسانہ نگاروں کو اس کا شدت کے ساتھ احساس ہو چکا ہے کیوں کہ افسانے میں انتہا پسندانہ تجربے کے باعث قاری کا افسانہ سے رشتہ ٹوٹ چکا ہے۔''[۴۳]

قاری کو جدید دور کے افسانوں کو سمجھنے میں مشکلات پیش تھیں اس کا ذکر شہزادہ منظر نے اپنے بیان میں کیا ہے۔ سید محمد عقیل نے مشہور تجریدی افسانہ نگار سریندر پرکاش کی افسانہ نگاری کے حوالے سے کہا ہے:

> ''سریندر پرکاش جنہوں نے کبھی دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، بدوشک کی موت اور تلقارمس جیسے مبہم، لایعنی اور الجھے ہوئے افسانے لکھے تھے، اب داستانی اور افسانوی کردار کو اپنا کر بجوکا اور بازگوئی جیسے اچھے افسانے لکھ رہے ہیں۔ اگر چہ کسی قدر علامتیں اور اساطیری انداز اب بھی ان کی عبارت پر حاوی ہے جیسے کچھ لوگ نئی کہانی کا نیا معیار کہتے ہیں لیکن یہ معیار ابہام، سرریلزم اور خواب کی دنیا سے نیچے اتر کر اس لیے قائم کیا گیا ہے کہ سچی حقیقتیں ابہام اور خواب کی دنیا کا ساتھ نہیں دے پائیں۔''[۴۴]

علی احمد فاطمی تجریدی افسانے کے خاتمے پر رقمطراز ہیں:

> ''آج جب کہ ایسے افسانوں کا دور ختم ہو گیا اور تجریدیت قصہ پارینہ بن چکی ہے بدلے ہوئے وقت اور ماحول میں ہم ہمدردانہ طور پر ان افسانوں کا نئے سرے سے تجربہ کریں تو میرا خیال ہے کہ ان افسانوں کا رشتہ اپنے سماج سے بھی مل جائے گا اس سماج سے بھی جو انسانی جذبات کی تحریم وتعظیم سے بالاتر ایک چال چل رہا تھا جس کا حشر بعد کے سماج کو دیکھنا پڑا۔''[۴۵]

اس طرح سے تجریدی افسانوں کا دور ختم ہوا لیکن بعد کے افسانوں میں بھی تجرید کی جھلکیاں ملتی ہیں، جن افسانوں میں تجرید کی جھلکیاں نہیں ملتیں پھر بھی وہ افسانے بالکل اس طرح کے نہیں تھے جیسے تجرید سے پہلے تھے یعنی کہ رومانی یا حقیقی نہیں تھے۔ اب افسانوں پر ایک نیا رنگ دکھائی دینے لگا جس میں افسانہ نگار ہر بات پوری طرح واضح انداز میں تو نہیں لیکن پوری طرح مبہم انداز میں بھی نہیں کہتا تھا۔ اب وہ اس طرح قاری کو نظرانداز نہیں کرتا تھا جیسے کہ تجریدی افسانوں میں کرتا تھا۔ تجرید کے بعد افسانہ نگار اپنے آپ میں ایک نئی تبدیلی محسوس کرنے لگا۔ اس تبدیلی کو لانے میں تجریدی رجحان کا بھی بہت بڑا دخل ہے۔ ورنہ افسانہ نگار اپنی ذہنی کشمکش کو باہر کیسے نکال پاتا۔ ہر چیز کے اچھے اور برے دو پہلو ہوتے ہیں۔ اس طرح تجریدی افسانے نے بھی اردو مختصر افسانے کو بہت کچھ نہیں دیا لیکن تھوڑا کچھ دیا بھی ہے۔

☆☆☆

حوالاجات:

۱۔فلپ پڑُ ڈار سے بچھڑے (افسانوی مجموعہ) قرۃ العین حیدر،تخلیق کار پبلیشرز،۱۹۹۴

۲۔لکڑ بگھا ہنسا،سید محمد اشرف،۱۹۹۴،ص:۴۴

۳۔وہ ایک لمحہ،سید محمد اشرف،۱۹۹۴،ص:۱۱۳

۴۔بیسویں صدی کا اردو ادب،مرتبہ گوپی چند نارنگ،ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس،دہلی ص:۱۹۳

۵۔ڈار سے بچھڑے،سید محمد اشرف،۱۹۹۴،ص:۱۳۸

۶۔ڈار سے بچھڑے،سید محمد اشرف،۱۹۹۴،ص:۱۱۸۔۱۱۹

۷۔میرا تخلیقی تجربہ اور بیان اپنا،سید محمد اشرف،ص:۲۷۱ شمارہ جون ۲۰۰۶

۸۔خصوصی مطالعہ،سید محمد اشرف،پروفیسر شکیل الرحمٰن ص:۱۲۳ ادب ساز،شمارہ ا،۲۰۰۶

۹۔عطر کافور،نیر مسعود؛ص:۲۴

۱۰۔نیا اردو افسانہ انتخاب،تجزیہ اور مباحث ص:۲۱۷

۱۱۔صدی کو الوداع کہتے ہوئے،مشرف عالم ذوقی،ص:۲۸۸

۱۲سمتوں کا جواب؛ایک جائزہ،ابن فریدی،ص:۱۵،نئی ادبی نسلیں

۱۳۔نیا اردو افسانہ،انتخاب تجزیے اور مباحث،گوپی چند نارنگ،ص:۳۱۹

۱۴۔نیا اردو افسانہ،انتخاب تجزیے اور مباحث،گوپی چند نارنگ،ص:۳۴۵

۱۵۔نخلستان میں کھولنے والی کھڑکی،سجاد رشید،ص:۱۲

۱۶۔میں اور میری کہانی - بیگ احساس،حنظل کا پیش لفظ،ص:۱۱

۱۷۔اندھیری دھوپ،مشمولہ گوشہ گندم،بیگ احساس،ص:۱۹۳

۱۸۔تلاش رنگ رائیگا،سید محمد اشرف،ص:۱۷۴

۱۹۔تلاش رنگ رائیگا،سید محمد اشرف،ص:۱۶۳

۲۰۔بادِصبا کا انتظار،سید محمد اشرف،ص:۸۵

۲۱۔انا کو آنے دو،احمد صغیر،ص:۱۳

۲۲۔منڈیر پر بیٹھا پرندہ،احمد صغیر،ص:۱۲

۲۳۔تاثیر فلیپ،ابابیلیں لوٹ آئیں گئیں،پروفیسر عتیق اللہ،ص:۲۸

۲۴۔اردو ادب احتجاج اور مزاحمت کے رویے،ترتیب؛ارتضیٰ کریم،ص:۳۲۸

۲۵۔بحوالہ؛اردو افسانہ ۱۹۸۰ کے بعد،غضنفر اقبال؛ص:۳۱۔۳۰

۲۶۔بحوالہ؛اردو افسانہ ۱۹۸۰ کے بعد،غضنفر اقبال؛ص:۳۲

۲۷۔شعور جہاں؛بیگ احساس۔ص:۱۸۰

۲۸۔جدید افسانہ؛آصف اقبال۔ص:۲۰۲

۳۰۔فنون۔اپریل،مئی ص:۲۸

۳۱۔پاکستانی کہانیاں۔ص:۱۲۶

۳۲۔اردوافسانہ،فنی وتکنیکی مطالعہ۔ڈاکٹرنگت ریحانہ؛ص:۳۳۷
۳۳۔اردوافسانہ،فنی وتکنیکی مطالعہ۔ڈاکٹرنگت ریحانہ؛ص:۳۴۲
۳۴۔اردوافسانہ،فنی وتکنیکی مطالعہ۔ڈاکٹرنگت ریحانہ؛ص:۳۶۳
۳۵۔جدیدافسانہ؛آصف اقبال۔ص:۲۰۰
۳۶۔جدیدافسانہ؛آصف اقبال۔ص:۱۹۶
۳۷۔جدیدافسانہ؛آصف اقبال۔ص:۱۹۷
۳۸۔بیسویں صدی میں اردوادب؛مرتب؛گوپی چندنارنگ۔ص:۱۸۵
۳۹۔اردومختصرافسانہ،فنی وتکنیکی مطالعہ،ڈکٹرنگہت ریحانہ۔ص:۳۷۲
۴۰۔جدیدافسانہ؛اردو ہندی۔طارق چھتاری؛ص:۱۰۱
۴۱۔شب خون،مضمون:ادب اورعصری آگہی۔ص:۴۱
۴۲۔شعور جہاں؛بیگ احساس۔ص:۱۸۴
۴۳۔جدیدافسانہ؛شہزادہ منظر۔ص:۱۶۰
۴۴۔عصری آگہی۔مضمون،نیاافسانوی سفر؛افسانہ نمبر،ص:۵۲
۴۵۔عصری آگہی۔افسانہ نمبرمضمون ’نئے افسانے میں عصری شعوروآگہی؛ص:۳۱

باب پنجم

اردو افسانوں میں علامتیت، اساطیریت اور تجریدیت کا فنّی تنقیدی تجزیہ

۱۔ پلاٹ

۲۔ کردار

۳۔ تکنیک

۴۔ زماں و مکاں اور آفاقیت

۵۔ اسلوب/زبان و بیان

مختصر افسانے کی شروعات انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ہوئی۔اس وقت جو افسانہ نگار افسانے لکھ رہے تھے ان میں پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ان دو افسانہ نگاروں کی تقلید میں لکھنے والے مختلف افسانہ نگار بھی تھے۔ان تمام افسانہ نگاروں کو ہم روایتی افسانہ نگاروں کی صف میں شامل کر سکتے ہیں۔روایتی افسانہ نگاروں کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ایک میں پریم چند اور ان کی تقلید میں لکھنے والے افسانہ نگار تھے جو اپنے افسانوں میں حقیقت نگاری سے کام لیتے تھے اور دوسرے حصے میں سجاد حیدر یلدرم اور ان کی تتبع کرنے والے افسانہ نگار تھے جو رومانیت کے علمبردار تھے۔

روایتی افسانوں میں کچھ اجزائے ترکیبی کو لازمی سمجھا جاتا تھا جن کے بغیر مختصر افسانے کو مکمل نہیں سمجھا جاتا وہ اس طرح سے ہیں: موضوع، پلاٹ، کردار، مکالمے، زماں و مکاں، اسلوب اور جو سب سے اہم عنصر تھا وہ ہے وحدت تاثر۔اس سب کے بغیر اس دور کا افسانہ ناقص اور نامکمل سمجھا جاتا تھا۔

پریم چند اور یلدرم کے بعد مختصر افسانے میں ایک نیا گروہ سامنے آیا جو سجاد ظہیر کا تھا۔اس گروہ نے افسانے میں ایک نیا انقلاب لایا جو ''انگارے'' کے روپ میں ہمارے سامنے آیا۔اس گروہ نے مختصر افسانے لکھنے کے اصولوں میں کچھ تبدیلی لائی جو مغرب ادب کے اثر سے ان میں آئی تھی۔

1960ء کے بعد مختصر افسانہ مکمل طور پر اپنا بدل چکا تھا۔اب افسانے کے لیے ان اجزائے ترکیبی کو ضروری نہیں سمجھا جانے لگا جو روایتی افسانوں کے لیے ضروری تھے۔افسانہ پوری طرح اپنی شناخت بدل چکا تھا۔ یہاں تک کہ روایتی افسانے کی تعریف بھی نئے افسانے کے لیے مناسب نہیں لگ رہی تھی۔یہ دور افسانے کا جدید دور کہلایا۔اس دور میں کئی رجحانات کو افسانے میں جگہ دی گئی لیکن جو زیادہ استعمال ہوئے ان میں علامتیت، اساطیریت اور تجریدیت اہم اور مقبول ہوئے۔اس باب میں فن کے حوالے اس ان رجحانات کو معنی خیز بنانے میں مختلف اجزائے ترکیبی کا کیا رول رہا ہے، کو بیان کیا گیا ہے، جس کی تفصیل حسب ذیل ہے:

پلاٹ

پلاٹ ایک طرح کا ڈھانچہ ہوتا ہے جس میں کہانی فٹ بیٹھتی ہے یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ واقعات کی ترتیب جسے انگریزی میں Sequence of events کہتے ہیں کو پلاٹ کہا جاتا ہے۔ پلاٹ سے ہی کہانی ایک ترتیب سے آگے بڑھتی ہے۔ایک قصّہ دوسرے قصّے کو آگے بڑھانے میں نمایاں رول ادا کرتا ہے اور واقعات کی ایک لڑی بن جاتی ہے۔ گویا پلاٹ ایک کہانی کے لیے ضروری ہے۔اس کے بغیر کہانی کا بننا یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ کامیاب کہانی کا وجود میں آنا ممکن نہیں ہے۔

اردو مختصر افسانے میں 1903ء ہی سے ہر طرح کے افسانے لکھے گئے لیکن اکثر افسانہ نگاروں نے اصلاحی، اخلاقی اور زمینی وابستگی کے موضوعات پر افسانے لکھے۔ ان میں سے جن افسانہ نگاروں کے افسانوں میں اساطیریت اور علامتیت کو برتا گیا ہے ان کا ذکر پچھلے باب میں کیا جا چکا ہے۔ اس باب میں فن کے حوالے سے بات ہوگی۔

اردو کے اولین افسانہ نگار راشد الخیری اور سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں سے ایک مربوط و منظّم پلاٹ کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ راشد الخیری کا افسانے ''کلونیتاں'' اور ''خیالستان کی پری'' پلاٹ اور کردار نگاری کے حوالے سے اچھے افسانے ہیں۔ اسی طرح سجاد حیدر یلدرم کے افسانے ''خارستاں و گلستاں'' میں بھی نمایاں پلاٹ نظر آتا ہے۔ اس افسانے کا موضوع مرد اور عورت کے تعلوقات کی اساس ہے۔ اس افسانے میں یلدرم نے داستانی تکنیک کے ذریعے تین حصوں میں تقسیم کیا۔ گلستان، خارستان اور شیرازہ۔ پہلے دو حصے ادھوری دنیاؤں اور تیسرا اکمل اور بھرپور کائنات کا مظہر ہے۔ اس کہانی میں مرد اور عورت جو ایک دوسرے کے لیے بامعنی ہوتا ہے اور دونوں ایک دوسرے کی کھوج میں ہوتے ہیں اور ایک دوسرے تک پیغام محبت پہچانے کے لیے ہر ممکن کوشش کرتے ہیں۔ یلدرم نے ایک منظّم پلاٹ کے پس منظر میں آدم اور حوا کی اسطور سے معنویت پیدا کی ہے، جس کے مطابق ان دونوں کو بھی ایک دوسرے سے دور دور اس زمین پر اتارا گیا تھا اور پھر دونوں نے ایک دوسرے کی تلاش میں ایک لمبا سفر کیا۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی تک فنی اعتبار سے اردو افسانے کا سفر جہاں تک پہنچا تھا 'انگارے' نے اس سفر کو نیا رخ، نئی رفتار عطا کیا۔ انگارے 1932ء میں شائع ہوا جس میں سجاد ظہیر کے پانچ، احمد علی کے دو، محمود ظفر اور رشید جہاں کا ایک ایک افسانہ شامل تھا۔ ان تمام افسانوں میں روایت سے انحراف کی قدر مشترک تھی۔ مذکورہ مصنفین نے معاشرے کی اخلاقی صورت حال کا پردہ فاش کیا۔ ان اقدار کے کھوکھلے پن کی نشاندہی کی جس پر اس معاشرہ کی عمارت قائم تھی اور اس کے ساتھ ہی افسانہ نگاری کی روایت سے انحراف کرتے ہوئے بیانیہ اور پلاٹ کے نئے تجربات کیے۔

سجاد ظہیر کا افسانہ ''نیند نہیں آتی'' کا آغاز رات کی خاموش تاریکی کے ایک منظر سے ہوتا ہے۔ ذہن میں گھٹ گھٹ، چٹ چٹ اور چٹ چٹ کی آواز دستک دیتی ہے۔ بند دریچے کھلنے شروع ہوتے ہیں۔ پہلی تصویر میں اکبر بھائی اور اُن کے دوست ابھرتے ہیں۔ تو تو، میں میں کی تکرار، ''خدا سب کچھ کرے، غریب نہ کرے'' کا احساس، ٹپ ٹپ، کھٹ، دوسری تصویر لکھنؤ کی ہے۔ موسلا دھار بارش پھر امین الدولہ پارک۔ مہاتما گاندھی کے آنے کا انتظار۔ بادشاہ علی کے جوتے کی چوری، مہر کا جھگڑا موجل اور مجّل کی بحث اماں کی باتیں، ان کی کھانسی، سینے کی گھر گھراہٹ جیسے کسی پرانے کھنڈر میں لُو چلنے کی آواز۔ خو تھوکتی ہوئی ماں جو بس پلنگ پر لیٹی رہتی، ایک مہینہ، دو مہینے، تین مہینے۔ ایک سال، دو سال، تین سال، ہزار سال۔ برق رفتاری سے بدلتے ہوئے مناظر سے قاری حیران رہ جاتا ہے۔ وہ ابھی شاعر کی مفلی اور تنگ دستی کا احساس بھی نہ کر سکا تھا کہ بیوی کی صحبت لونڈی جیسی ہوجاتی ہے۔ خون کا سمندر ٹھاٹیں مارتا ہے۔ چار

برس کے بچے کو سزا کس جرم کی مل رہی ہے۔ خیال اس طرف منتقل ہوا ہی تھا کہ قیامت کا سماں، جہنم کا ہلا دینے والا منظر اور پھر ٹن ٹن ٹن۔ افسانہ ختم۔

''جنت کی بشارت'' میں سجاد ظہیر ایک خوبصورت پلاٹ کے ذریعے لکھنؤ کو مرکز و محور بناتے ہوئے اسلامی اسطور کو چیلنج کرتے ہیں:

> ''یہ اس زوال کی حالت میں بھی علوم اسلامیہ کا مرکز ہے ....مگر بدقسمتی سے دو فرقے جن کے مدارس لکھنؤ میں ہیں ایک دوسرے کو جہنمی کہتے ہیں۔''[۳]

کیوں سمجھتے ہیں؟ اس غیر ضروری تناضہ کی جانب توجہ دیے بغیر وہ اُن طلبہ اور اساتذہ کی نشاندہی کرتے ہیں جن کے چہروں سے تقدس اور زاہد ٹپکتا ہے اور جن کے بارے میں افسانہ نگار کہتا ہے'' اُن کے ایک ایک بال کو حوریں اپنی انکھوں سے ملیں''۔

افسانہ'' گرمیوں کی ایک رات'' میں نہ صرف پلاٹ ہے بلکہ ارسطو کے المیہ کے پلاٹ کی طرح وحدت عمل اور وحدت قوت دونوں کا پابند پلاٹ ہے جس کی وحدتِ مقام تک بڑی حد تک التزام بھی کیا گیا ہے۔ کہانی کا سارا عمل ایک پارک سے ایک سنیما تک مرکزی کردار کی چہل قدمی پر محیط ہے جو کچھ واقعات پیش آتے ہیں، اسی سیر کے دوران رونما ہوتے ہیں اور کہانی کا انجام بھی فیصلہ کن نوعیت کا ہے یعنی کہ مرکزی کردار اپنے امیر دوست کے ساتھ چلا جاتا ہے اور وہ مفلس چپراسی منہ تکتا رہ جاتا ہے، جس کی مدد مرکزی کردار کر سکتا تھا۔ تین طبقوں کی اس کہانی میں فوکس متوسط طبقہ ہے نچلے طبقے سے اپنے آپ کو شناخت Identify نہیں کرتا اور اوپری طبقہ کی دوستی اور رفاقت کو اپنے لیے فخر تصور کرتا ہے۔ افسانے کے کینوس پر جو منظر اُبھرتا ہے وہ امین آباد پارک کا ہے جہاں برکت علی عشاء کی نماز پڑھ کر چہل قدمی کی غرض سے آئے ہوئے ہیں۔ جیب میں ایک روپیہ ہے جو بطور رشوت ملا ہے۔ ذہن میں طرح طرح کے خیالات آتے ہیں کہ اچانک اُن کی دفتر کا چپراسی جمن ایک سوالی بن کر سامنے آن کھڑا ہوتا ہے۔ ''منشی جی اگر آپ اس وقت مجھے ایک روپیہ قرض دے سکتے ہوں تو میں ہمیشہ....'' جملہ پورا ہونے سے پہلے ہی منشی جی اُٹھ کھڑا ہوئے۔ انکار اور اسرار کے جواز کے ساتھ دونوں چلتے ہوئے قیصر باغ کے سنیما ہال تک پہنچ جاتے ہیں۔ اتنے میں فلم ختم ہوتی ہے اور اندر سے نکلنے والوں میں اُن کے کالج کا ایک پرانا ساتھی مل جاتا ہے جس کے ہمراہ وہ مجرہ سننے چل دیتے ہیں:

> ''پرانا دوست، موٹر کی سواری، گانا ناچ، جنت نگاہ، فردوس گوش، منشی جی لپک کر موٹر میں سوار ہو لیتے، جس کی طرف ان کا خیال بھی نہ گیا، جب موٹر چلنے لگی تو انہوں نے دیکھا کہ وہ وہاں اس طرح چپ کھڑا ہے۔''[۴]

یہ اختتامی جملے اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ شخص کو مختلف اوقات میں کہیں نہ کہیں یہ فیصلہ کرنا پڑتا ہے کہ وہ اپنے ضمیر کی بات مانے یا نفس کی۔ نفس بہر حال ایک زبردست قوت ہے جس کا ضمیر پر حاوی ہو جانا بھلے ہی افسوس ناک

ہو لیکن باعث حیرت نہیں ہے۔

''دلاری'' ایک نسبتاً پرانی وضع کا افسانہ ہے جس میں حسن کے حوالے سے اساطیری عناصر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ بظاہر یہ ایک سیدھی سادی بے سہارا لونڈی کی کہانی ہے جو شیخ ناظم علی کے گھر میں پرورش پاتی ہے اور اُن کے بڑے بیٹے کاظم علی کے ورغلانے پر اپنا سب کچھ اُس پر نثار کر دیتی ہے۔ لیکن جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ کاظم کی دلہن آنے والی ہے تو وہ گھر سے غائب ہو جاتی ہے۔ کافی دنوں کے بعد کاظم کے ضعیف ملازم کے کہنے پر واپس آتی ہے۔ سبھی اس پر لعن طعن کرتے ہیں جسے وہ برداشت کرتی ہے لیکن جب کاظم اپنی ماں سے کہتا ہے کہ ''امی خدا کے لیے اس بدنصیب کو اکیلی چھوڑ دیجیے وہ کافی سڑا پا چکی ہے''۔ تو اس کی قوت برداشت ختم ہو جاتی ہے:

''اس آواز کے سننے کی تاب نہ لاسکی۔ اُس کی آنکھوں کے سامنے وہ سماں بھر گیا جب وہ اور کاظم راتوں کی تنہائی میں یکجا ہوتے تھے۔ جب اس کے کان پیار کے لفظ سننے کے عادی تھے۔ کاظم کی شادی اس کے سینے میں نشتر کی طرح چبھتی تھی۔ اسی خلش، اسی بے دلی نے اُسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔'' ۵

کاظم کے ترس کھانے سے دلاری کی انا کو ایسی ٹھیس پہنچی ہے کہ وہ قابل رحم زندگی سے طوائف بن کر زندہ رہنا بہتر سمجھتی ہے۔

''پھر یہ ہنگامہ'' کا آغاز مذہب، عقل اور ایمان کی تعریف سے ہوتا ہے، جس میں یہ بیان کیا جاتا ہے کہ مذہب، عقل اور ایمان ایک اندرونی کیفیت ہے۔ اس منطقی بحث کا مقصد کیا ہے؟ یہ سوچنے سے پہلے ہی گومتی کے کنارے بنے ایک چھوٹے سے مندر، گھاٹ، بھیڑ، منتر، ڈبکیوں وغیرہ کا نظارہ اور پھر ان کے مسمار ہو جانے، کھنڈرات میں تبدیل ہو جانے کا اشارہ ملتا ہے۔ اس مقام پر سجاد ظہیر نے پورے منظر کو ایک خوبصورت پلاٹ کے ذریعے اساطیری فضا تشکیل دی ہے۔

منٹو نے جس زمانے میں لکھنا شروع کیا وہ ترقی پسند تحریک کا دور تھا۔ منٹو نے اس وقت فنی اور فکری بغاوت کی اور یہ بغاوت اتنی زبردست تھی کہ وہ اردو کا سب سے بڑا اعتاب زدہ ادیب بن گیا۔ منٹو کے افسانے دبی ہوئی چنگاریاں ہیں جن کو شعلوں میں تبدیل کرنا پڑھنے والوں کا کام ہے۔ انہوں نے زندگی کی گہرائیوں میں ڈوب کر چھوٹے سے چھوٹے واقعہ کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہوئے جدید فنی معیاروں کا ملحوظ رکھا۔ اس سلسلے میں ان کے بہت سارے افسانے جن میں ٹوبہ ٹیک سنگھ، بابو گوپی ناتھ، دھواں، کھول دو، ٹھنڈا گوشت، اوپر نیچے درمیان وغیرہ شامل ہیں۔

طوائف کی زندگی اور اس کے گھناونے ماحول کو اردو میں پہلی بار انسانی ہمدردی کے ساتھ پیش کرنے کا سہرا منٹو کے سر بندھتا ہے۔ فرائڈ کے نظریے سے متاثر منٹو جنس کو بنیادی ضرورت بتلاتے ہیں۔ جنس کا مطالعہ منٹو کے پاس کافی گہرا ہے۔ بازار حسن کی ٹھکرائی ہوئی عورتوں کے پس ماندہ حالات کو بخوبی پیش کیا ہے۔ 'ہتک' کا مرکزی کردار سوگندھی

ہے جو ایک طوائف ہے۔ گلی کے نکڑ پر اپنے گاہک کا انتظار کرتے ہوئے سوگندھی پر موٹر کار کے اندر سے ایک سیٹھ ٹارچ کی روشنی پھینکتا ہے اور حقارت سے ''اُونہہ'' کہتا ہوا موٹر چلا کر چل دیتا ہے۔ سوگندھی دم بھر کے لیے دم بخود ہو جاتی ہے۔ دلال رام لال ''اونہہ'' کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ پسند نہیں کیا تجھے۔ اب سوگندھی پر آہستہ آہستہ سیٹھ کی تحقیر اونہہ کی حقیقت کھلنا شروع ہوتی ہے تو اس کے تن بدن میں آگ لگ جاتی ہے۔ اس کی روح تک جھلنے لگتی ہے۔ اس ''اونہہ'' کو اپنی نسوانیت کی ہتک اور تذلیل سمجھتی ہے۔ وہ محسوس کرتی ہے کہ اسے دھتکارا گیا ہے۔ اس پر تھوکا گیا ہے۔ اس کے عورت پن کو پیروں تلے روندہ گیا ہے۔ اس کے قلب و ذہن میں طوفان سا مچ جاتا ہے اور وہ ساری مرد ذات سے بدلہ لینے پر تُل جاتی ہے۔ اس طرح یہ کہانی ''اُونہہ'' کی تکرار کے سہارے جنسی تذلیل کے محور کے گرد گھومتی اپنے نقطۂ عروج کی جانب بڑھتی ہے۔ سوگندی ایک ایسا کردار ہے جس میں خودداری، انا اور خوش دلی کا جذبہ ہے وہ اپنے کسی بھی گاہک کو ناخوش نہیں لوٹاتی، وہ حد درجہ جذباتی ہے۔ محبت کے دو میٹھے بول اسے موم بنا دیتے ہیں۔ وہ ایسا پیار چاہتی ہے جو دائمی ہو عارضی نہیں۔ ایسا پیار جو اس کی ترستی ہوئی روح کو سیراب کر دے۔ ''اُونہہ'' کہہ کر ٹھکرائی جانے والے سوگندھی یہ تذلیل برداشت نہیں کرتی اور یہ خلش ایک دہکتا ہوا جذبہ بن کر ایک فرد تک ہی محدود نہیں رہتا بلکہ پوری مرد ذات کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ بغاوت اور انتقام کا جذبہ اسے کمینگی اور سفلہ پن کا مجسمہ بنا دیتا ہے مردوں سے نفرت کا اظہار وہ اپنے تمام نام نہاد چاہنے والوں کے فریم شدہ فوٹو گلی میں پھینک دیتی ہے۔

اپنے عاشق حوالدار مادھو کو بے عزت کر کے گھر سے نکال دیتی ہے۔ کیوں کہ یہ مادھو کی ماں کا گھر ہیں جہاں وہ بن بلائے آ جاتا ہے۔ حوالدار اپنی صفائی میں کچھ کہنا چاہتا ہے لیکن سوگندھی کچھ بھی سننا نہیں چاہتی۔ سوگندھی کا خارش زدہ کتا حوالدار کو بھونک بھونک کر سیڑھیوں سے اتار دیتا ہے۔ اب یکلخت کمرے میں ہولناک سناٹا چھا جاتا ہے۔ سوگندھی بالکل خالی الذہن ہو جاتی ہے۔ اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا کرے، کیا نہ کرے۔ پھر وہ چپکے سے اٹھتی ہے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں لیتی ہے اور اپنے ساتھ لٹا کر سو جاتی ہے۔ ہتک' پلاٹ کے اعتبار سے ایک خوبصورت افسانہ ہے، جس میں منٹو کا فن عروج پر ہے۔ یہ افسانہ معاشرے پر گہرا طنز ہے۔ زور بیان، مشاہدے کی باریک بینی سے کہانی نکھرتی ہے۔ سوگندھی کی اپنی ''ہتک'' پر غم و غصے کی کہانی ہے۔ جہاں عورت اپنا جسم بغیر امتیاز کے بیچ دیتی ہے۔

جنس اگر چہ منٹو کا پسندیدہ موضوع ہے۔ لیکن ان کے افسانوں میں جنس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ مثلاً اگر اس نے طوائفوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے تو اس میں بھی انہوں نے طوائف کے اندر چھپی ہوئی ممتا، اداسی، تنہائی، بے لوث خدمت گزاری کے ساتھ ساتھ نفسیاتی اور اخلاقی عوامل بھی پیش کیے ہیں۔ ان کے کچھ افسانوں میں عورت کے چند ناپسندیدہ روپ بھی ملتے ہیں۔ مثلاً مجرمانہ روپ، جنسی پرورژن کی کہانی، پڑھیے کلمہ، جس میں عورت قاتلانا شکل اختیار کر لیتی ہے۔ 'سرکنڈوں کے پیچھے' کی بیوی اپنے شوہر کی ہلاکت کا باعث ہے اور وجہ یہ ہے جو اپنی

فطرت میں ہی ایک قاتلانہ جذبہ ہے۔ 'ٹھنڈا گوشت' کی کلونت کور بھی حسد کی آگ سے بے قابو ہوکر ایشر سنگھ کو قتل کر دیتی ہے۔عورت کی مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں سے پیش کرنے کا یہ رویہ ہندو دیومالا کے تصور عورت کے عین مطابق ہے۔بھرت منی نے اپنی کتاب 'ناٹیہ شاستر' میں عورت کی مختلف قسموں کا ذکر کرتے ہوئے عورت کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کو پیش کیا ہے۔منٹو کی نسائی کردار بھی اچھے اور برے دونوں ہیں۔اسطور میں نیکی اور بدی، اچھائی اور برائی کی نسائی کردار مریمؑ، فاطمہؓ، خدیجہؓ یا ہندو دیومالا میں اچھائی اور برائی کی دیویاں کالی اور سرسوتی کی پوجا آج بھی ہوتی ہے۔

1947ء کے بعد فسادات اور تقسیم ہند کا واقعات رونما ہوئے ۔ان واقعات کے بعد افسانہ نگاروں نے فسادات کے موضوع پر ہی لکھا اور اس ضمن میں بڑے اور چھوٹے افسانہ نگاروں کی کوئی تخصیص وتفریق نہیں ہے۔اس حوالے سے بھی سب سے زیادہ اور سب سے اچھا منٹو نے ہی لکھا لیکن سب سے پہلے غالباً کرشن چندر نے اس موضوع پر قلم اُٹھایا۔فسادات کے چند ماہ بعد ہی ''ہم وحشی ہیں'' کے نام سے کرشن چندر کا افسانوی مجموعہ شائع ہوا۔کرشن چندر نے آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد کے ہندوستان کا نقشہ اپنے افسانہ 'امرتسر آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد' میں کھینچا ہے۔اس افسانے میں کرشن چندر نے ہندوؤں، مسلمانوں اور سکھوں کے باہمی اتحاد اور اتفاق، دوستی اور بھائی چارگی اساطیری انداز میں پیش کیا ہے کہ آزادی سے پہلے کے تمام لوگوں نے بلا امتیاز مذہب وملت آپس میں متحد ہوکر کس طرح انگریزوں کے ظلم وستم کا مقابلہ کیا تھا۔

1947ء کے موضوع پر منٹو کے دو افسانے 'آخری سیلوٹ' اور 'ٹیٹوال کا کتا' قابل ذکر ہیں۔آخری سیلوٹ دو فوجیوں رب نواز اور رام سنگھ کی کہانی ہے۔دونوں ایک ہی گاؤں کے تھے، بچپن ساتھ گزارہ، فوج میں بھی ایک ہی رجمنٹ میں تھے لیکن تقسیم ملک کے بعد جب فوجیں بھی تقسیم ہوگئیں رب نواز پاکستانی فوج میں چلا گیا اور رام سنگھ ہندوستانی فوج میں رہ جاتا ہے۔رام سنگھ جس علاقے کا تھا، وہ اب پاکستان میں چلا گیا تھا۔جنگ میں رب نواز کا فوجی دستہ رام سنگھ کے فوجی دستے پر غالب آجاتا ہے اور اور خود رام سنگھ شدید زخمی ہو جاتا ہے۔رب نواز جب دم توڑتے ہوئے رام سنگھ کے پاس پہنچتا ہے تو دونوں ایک دوسرے سے اپنے بچپن کی اور فوج میں ایک ساتھ گذرائے ہوئے دنوں کی باتیں کرتے ہیں۔دم توڑنے سے پہلے رام سنگھ اپنے سابق کمانڈنگ افسر میجر اسلم کو دیکھتا ہے اور اسے سیلوٹ کرتا ہے۔اسے اس کھائی کا احساس ہوتا ہے جو تقسیم ملک کی وجہ سے ان کے درمیان پیدا ہوگئی ہے وہ سوالیہ نظروں سے رب نواز کی طرف دیکھتا ہے آہستہ سے اپنا ہاتھ اس کے ہاتھ پر رکھتا ہے اور دم توڑ دیتا ہے۔

'ٹیٹوال کا کتا' بھی منٹو کا ایک اہم افسانہ ہے جس میں سیاہ حاشیے کے افسانوں کی طرح طنز ہے۔تقسیم ملک کے بعد کشمیر کے محاذ پر تعینات ہندوستانی فوجیوں کے کیمپ میں ایک آوارہ کتا چلا آتا ہے اور یہ اطمینان ہو جانے پر کہ کتا

پاکستانی نہیں ہے ایک فوجی اسے بسکٹ کھلاتا ہے۔ دوسرا فوجی کہتا ہے۔ ''اب کتوں کو بھی ہندوستانی یا پاکستانی ہونا پڑے گا۔''

راجندر سنگھ بیدی تقسیم کے قرب کو خود جیلا تھا۔ وطن سے بے وطن، گھر سے بے گھر ہو کر لیکن انہوں نے اس موضوع پر زیادہ نہیں لکھا تھا۔ شاید اس لیے کہ سیاست اور حیوانیت کے گھناؤنے کارناموں کو وہ بھول جانا ہی بہتر سمجھتے ہیں۔ ہاں ان کے افسانے 'لاجونتی' میں تقسیم ملک اور فسادات کی جہنمی آگ کی ہلکی ہلکی آنچ ضرور ملتی ہے:

> ''گلی گلی محلے محلے میں ''پھر بساؤ'' کمیٹیاں بن گئی تھیں اور شروع شروع میں بڑی تندہی کے ساتھ کاروبار میں بساؤ، زمین پر بساؤ اور گھروں میں بساؤ پروگرام شروع کر دیا گیا تھا۔ لیکن ایک پروگرام ایسا تھا جس کی طرف کسی نے توجہ نہ دی تھی، وہ پروگرام مغویہ عورتوں کے سلسلے میں تھا جن کا سلوگن تھا ''دل میں بساؤ''۔''[6]

لاجونتی کا مسئلہ بھی یہی تھا۔ اسے اغوا کر کے پاکستان لے جایا گیا تھا لیکن جب دونوں ملکوں کی مغویہ عورتوں کا تبادلہ ہوا تو لاجونتی بھی اپنے گھر چلی آئی۔ لیکن اب لاجونتی کا شوہر سندر لال اسے مظلوم اور قابل رحم سمجھ کر بیوی کی طرح نہیں برتتا بلکہ دیوی کی طرح احترام کرتا ہے۔ لیکن لاجونتی دیوی بن کر جینا نہیں چاہتی۔ بیدی کی یہ کہانی گہرا نفسیاتی تجربہ ہے۔ اس نفسیاتی افسانے کی فنی ترتیب میں بیدی نے اساطیری روایات اور مفروضات کا سہارا لے کر کامیاب پلاٹ قائم کیا ہے۔

افسانے ''ببل'' میں بھی اسی طرح کا پلاٹ پیش کیا گیا ہے۔ کہانی کا موضوع مرد اور عورت کے درمیان جسم کے رشتے کا دریافت ہونا ہے۔ ''سیتا'' جو درباری سے شادی کرنا چاہتی ہے لیکن درباری محض اس کے ساتھ خوش وقتی کا خواہاں ہے۔ سیتا درباری کی بات مان لیتی ہے۔ لیکن انہیں کوئی ہوٹل میں کمرہ نہیں دیتا۔ دوسرے دن درباری مصری نامی بھکارن سے 'ببل' جو اس کا بیٹا ہے، اور درباری سے مانوس ہے، دس روپے کے عوض ایک دن کے لیے کرایہ پر لیتا ہے۔ اب انہیں ہوٹل میں کمرہ بھی مل جاتا ہے لیکن 'ببل' نٹ کھٹ کرشن بالک کی طرح سیتا کو درباری کی ہوس سے بچا لیتا ہے۔ اسطور اور عصری حقائق میں رشتہ قائم کیا گیا ہے۔ ایک کامیاب پلاٹ کے ذریعے جدید دور کی سیتا کو راون سے نہ صرف بچایا گیا بلکہ راون کے اندر بھی ایک نیا انسان جنم لیے ہوئے دکھایا گیا ہے:

> ''سیتا! درباری پھر بولا، تم کبھی مجھے معاف کر سکو گی؟ اور پھر شک شبہے کے انداز میں اس کی طرف دیکھتے ہوئے بولا، ''ہم پہلے شادی کریں گے۔''[7]

افسانہ 'جوگیا' میں رنگوں کی اساطیری معنویت سے فائدہ 'جوگیا' کے کرداروں کی روحانی کیفیت کو واضح کیا گیا ہے مندر، موتی اور قندیل جیسی علامتوں کے ذریعے افسانے میں اساطیریت پیدا کی گئی ہے۔ جوگیا جو افسانے کے متکلم راوی جنگل کے سامنے والے گھر اور اس کے طبقے سے کہیں بہت دور رہتی ہے۔ اس من مندر میں اپنی پوترتا سمیت یوں اتر

آئی ہے کہ جوگیا جس رنگ کے کپڑے پہنتی ہے وہ موسم کا رنگ بن جاتا ہے، پھر اس کے اندر پاکیزگی اس طرح اترتی ہے جیسے مندروں میں روحانیت:

> ''جوگیا کا چہرا سومناتھ مندر کے پیش رخ کی طرح چوڑا تھا، جس میں قندیلوں جیسی آنکھیں رات کے اندھیرے میں بھٹکتے ہوئے مسافروں کو روشنی دکھاتی تھی، مورتی میں ناک اور ہونٹ زمرد اور یاقوت کی طرح ٹنکے ہوئے تھے۔''۸

کہانی کی پوری فضا میں مشرقیت چھائی ہے۔ مغرب میں مرد اور عورت کے میل جول پر بھی طنز کیا گیا ہے۔ رنگوں کی معنویت میں اساطیریت اس طرح پیدا کی گئی ہے:

> ''میں اسکول کی جار ہا تھا راستے میں سب عورتوں نے جوگیا کپڑے پہن رکھے تھے انہیں کس نے بتایا تھا؟ وہ اداس تھیں جیسے زندگی کی ماہیت جان لینے پر انہیں بھی کوئی بیراگ ہو گیا تھا، ان کے ہاتھوں میں کھڑتال تھی اور منہ میں بھجن تھے جو نہ کسی کو دکھائی دے رہے تھے اور نہ سنائی دے رہے تھے۔''۹

1960ء میں انتظار حسین کا نام اس زمرے میں اہمیت کا حامل ہے۔ ان کے افسانے ''آخری آدمی'' میں پلاٹ کامیابی سے برتا گیا ہے۔ یہ افسانہ ان انسانوں کے بندر بن جانے کی کہانی ہے جو سبت کے دن مچھلیاں پکڑتے ہیں جب کہ انہیں اس دن مچھلیاں پکڑنے سے منع کیا گیا تھا اور اس طرح سے حرص و ہوس کے جذبے کی تسکین کرتے ہیں۔ انتظار حسین نے اس کہانی میں انسان کی روحانی اور اخلاقی اور اس پر جبلی قوتوں کے دباؤ کو موضوع بنایا ہے۔ اور اسطوری و علامتی اور تمثیلی پیرایے میں اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ انسان منفی خصائل سے بچنے کی کتنی ہی کوشش کرے اپنی سرشت سے نہیں بچ سکتا۔ آخری آدمی 'الیاسف' ہے جو بستی والوں میں سب سے عقل مند تھا، اور سب سے آخر میں بندر بنا۔ اس نے قسم کھائی تھی کہ:

> ''معبود کی سوگند میں آدمی کی جون میں پیدا ہوا ہوں اور آدمی ہی کی جون میں مروں گا۔''۱۰

وہ منفی خصائل سے خود کو بچانے کی شدید کوشش اور جدوجہد کرتا ہے لیکن اپنی تمام کوششوں کے باوجود ناکام ہو جاتا ہے اور آخر کار وہ بھی بندر کی جون میں منتقل ہو جاتا ہے۔ جسے افسانے میں ایک خوبصورت اور بے جھول پلاٹ میں بیان کیا گیا ہے:

> ''بھاگتے بھاگتے تلوے اس کے دکھنے لگے اور چپٹے ہونے لگے اور کمر اس کی درد کرنے لگی۔ پر وہ بھاگتا رہا اور کمر کا درد بڑھتا گیا اور اسے یوں معلوم ہوا کہ اس کی ریڑ کی ہڈی دوہری ہوا چاہتی ہے اور دفعتاً جھکا اور بے ساختہ اپنی ہتھیلیاں زمین پر لٹکا دیں۔ الیاسف نے ہتھیلیاں زمین پر لٹکا دیں اور بنت الاخضر کو سونگھتا ہوا چاروں پیروں کے بل تیر کے موافق چلا۔''۱۱

الیاسف کے بندر بننے کے دو وجوہات ہیں، ایک ذاتی سبب اور دوسرا معاشرتی۔ ذاتی سبب یہ ہیں کہ الیاسف نے اللہ سے مکر کیا۔ اس کے قریئے کو سبت کے دن مچھلیاں پکڑنے سے منع کیا گیا تھا لیکن الیاسف نے دوسرے لوگوں کے برعکس

اس دن مچھلیاں نہیں پکڑی، بلکہ اس نے سمندر سے کچھ فاصلے پر ایک گڑھا کھودا اور نالی کھود کر اسے سمندر سے ملایا۔ جب سبت کے دن مچھلیاں سطح آب پر آئیں تو تیرتی ہوئی نالی کی راہ سے الیاسف کے کھودے ہوئے گھڑے میں چلی گئیں اور سبت کے دوسرے دن الیاسف نے اس گڑھے سے بہت ساری مچھلیاں پکڑیں۔ معاشرتی سبب یہ ہے کہ الیاسف کے تئیں لفظوں کی قدر جاتی رہی۔ اب اسے اپنے ہم جنسوں کے درمیان کوئی رشتہ نہیں رہا اور الیاسف نے اس کا افسوس بھی کیا:

> ''الیاسف نے افسوس کیا اپنے ہم جنسوں پر اپنے آپ پر اور لفظ پر۔ افسوس ہے ان پر اور بوجہ اس کے کہ لفظ میرے ہاتھوں میں خالی برتن کی مثال رہ گیا۔ اور سوچو تو آج بڑے افسوس کا دن ہے کہ آج لفظ مر گیا۔''[۱۲]

گویا داخلی طور پر لالچ اور مکر اور خارجی طور پر لفظوں کی موت روحانی زوال اور معاشرتی رشتوں کی شکست کی علامت ہے اور انتظار حسین کے نزدیک ان دونوں کا مطلب ایک ہی ہے۔ اس افسانے میں انھوں ایک اسطوری قصّہ کو علامتی پیکر میں ڈال کر ایک عمدہ پلاٹ تیار کیا ہے جس میں یہی بتایا گیا ہے کہ:

> ''بندر تو ہمارے درمیان موجود ہیں مگر یہ کہ تم دیکھتے نہیں۔''[۱۳]

مختصراً اس افسانے میں لالچ، ہوس کاری، اور لفظ کی موت جیسے جذبوں کو انتظار حسین نے کامیاب پلاٹ نگاری سے پیش کر کے انسان کو معاشرتی وتہذیبی سطح پر بندر کی جون میں اُتار دیا ہے۔

افسانہ 'زرد کتّا' بھی پلاٹ کے نقطۂ نظر سے ایک کامیاب افسانہ ہے۔ اس میں انتظار حسین نے چھوٹے چھوٹے اساطیری واقعات کو علامتی انداز سے پیش کر کے معنی کی دنیا آباد کی ہے۔ پورے افسانے کا پلاٹ چھوٹے چھوٹے واقعات پر مشتمل ہے اور ان میں ایک تسلسل اور روانی ہے جس سے بظاہر ان چھوٹے سے واقعات میں بھی ایک مکمل فلسفہ برا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ واقعات اپنے اندر الگ الگ نقطۂ عروج رکھتے ہیں اور تمام واقعات ایک ہی لڑی میں پیش کیے گئے ہیں۔

'زرد کتّا' موضوعی اعتبار سے 'آخری آدمی' سے ملتا جلتا افسانہ ہے۔ اس میں بھی اسطوری عمل داستانوی فضا سے مماثل ہے۔ آدمی کا بندر یا کتّے کی جون میں ہونے کا بظاہر غیر عقلی عمل جس تحیّر کو بیدار کرتا ہے وہ بنیادی طور پر اسطوری خصوصیت ہی ہے۔

اس افسانے میں نفس امارہ لومڑی کے بچے کی شکل میں آدمی کی ذات سے باہر آتا ہے اور دبانے اور کچلنے سے زیادہ موٹا ہوتا جاتا ہے۔ اس کہانی میں حکایات اور بزرگانِ دین کے ملفوضات کا سہارا لیا گیا ہے۔ زرد کتا کوئی خارجی آفت نہیں ہے بلکہ انسان کے اپنے نفس کی خارجی صورت کی علامت ہے۔ اسے اگر بھگانے اور نکالنے کی کوشش بھی کی جائے تو یہ دامن میں چھپ کر غائب ہو جاتا ہے۔ یہاں نفس جبلتوں کا وہ سارا نظام ہے۔ جس کی کشمکش میں

انسان لگاتار مبتلا رہتا ہے۔ جہاں 'آخری آدمی' کی فضا انجیل مقدس اور قصہ قرآنی حکایت سے مستعار لیا ہے تو وہی 'زرد کتا' بزرگان دین کے ملفوضات کی زبان میں ہوس وحرص کے باعث انسان کے روحانی واخلاقی زوال کی سرگشت ہے۔افسانے کے اس مختصر سے اقتباس میں اس کہانی کا مرکزی خیال ہے:

''....میں یہ سن کر عرض پرداز ہوا۔
'یا شیخ ززرد کتا کیا ہے؟ فرمایا:
زرد کتا تیرا نفس ہے: میں نے پوچھا: نفس کیا ہے؟ فرمایا:
نفس طمع دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا: یا شیخ طمع دنیا کیا ہے؟ فرمایا:
طمع دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا: یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا:
پستی علم کا فقدان ہے۔ میں ملتجی ہوا: یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا:
دانشمندوں کی بہتات۔''[۱۴]

اس مرکزی خیال کو افسانے میں انفرادی ومعاشرتی دونوں حوالوں سے پیش کیا گیا ہے۔ چھوٹی چھوٹی حکایتوں اور واقعات کو جوڑ کر کہانی کا پورا ڈھانچہ تیار کیا گیا ہے جو اس افسانے میں عمدہ پلاٹ نگاری کی سب سے بڑی مثال ہے۔اس افسانے میں بھی 'آخری آدمی' کی طرح پورے معاشرتی انحطاط میں ایک شخص کے روحانی زوال کو ہی دکھایا گیا ہے۔

مختصراً ایک نمایاں پلاٹ میں چھوٹے چھوٹے اساطیری قصّوں کو علامتی پیرائے میں ڈال کر افسانہ نگار ہمیں ان باتوں کی طرف لے جا رہا ہے کہ بدی ایک وبا کی طرح پھیلتی ہے اور فرد اپنی تمام تر کوششوں کے باوجود اس بدی کا شکار ہو جاتا ہے، اگر چہ اس سے وہ بچنے کی پوری کوشش بھی کرتا ہے۔'زرد کتا' جو نفس امارہ کی علامت ہے روحانی زوال کے لیے ایک چیلنج ہے لیکن افسانے کا مرکزی کردار 'ابو قاسم خضری' اپنے نفس امارہ کے ساتھ کشمکش جاری رکھتا ہے اور بلا آ کر خدا سے پناہ مانگتا ہے اور گڑگڑا کر دعا کرتا ہے:

''بارالہا آرام دے، آرام دے، آرام دے''[۱۵]

اور اس طرح سے وہ ایک غیبی امداد کے بھروسے سے آدمی کی ہی جون میں رہتا ہے۔

افسانہ 'کایا کلپ' کا پلاٹ بھی کامیابی سے بُنا گیا ہے۔اس افسانے کا ہیرو شہزادہ آزاد بخت، شہزادی کو سفید دیو کی قید سے چھوڑانے کی چکر میں خود مکھی بن جاتا ہے۔موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے اس افسانے میں بھی کم وبیش وہی باتیں ہیں جو اس مجموعے کے دیگر کہانیوں میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔افسانے کی تکنیک اور زبان داستانوی ہے۔یعنی اس افسانے میں بھی انتظار حسین نے ایک اسطوری قصّہ کو داستانوں کی قدیم علامتوں سے ملا کر نئے معنی ومفاہیم پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔وجود کے تعلق سے مختلف سوالات کو موضوع بحث بنا کر کس طرح اسطوری فضا سازی سے بھرپور کام لیا جا سکتا ہے اور اور اسطوری یا دیو مالاء جیسی کہانی میں بھی کس طرح حقیقتِ حال کا بیان ہوسکتا ہے۔

اس افسانے میں شہزادی کو دیو کی چنگل سے آزاد کرانے کے لیے شہزادہ آزاد بخت کی کوشش اور اس کی کوشش کا چونکا دینے والا انجام جس پلاٹ میں پیش کیا گیا ہے، وہ معنیاتی سطح پر واضح اور براہ راست سمجھ میں آنے والا اور یک رخی نہیں ہے۔ اسی صرف اسطوری واقعہ کی طرح اوپری سطح پر ہی قبول نہیں کیا جاسکتا، بلکہ واقعہ یہ ہے کہ کہانی کا پورا تارو پود اساطیری اور علامتی ہے۔ اگر چہ شہزادی کا پورا کردار اساطیری کردار ہے لیکن انتظار حسین نے اسے علامتی انداز میں بیان کر کے اساطیری کم اور علامتی افسانہ زیادہ بنایا ہے۔

شہزادی سفید دیو کی قید میں ہوتی ہے اور شہزادہ آزاد بخت اسے رہائی دلانے آتا ہے اور خود سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ شہزادی دیو کے خوف سے ہر شام منتر پھونک کر اُسے مکھی بنا دیتی ہے اور صبح دیو کے جانے کے بعد پھر سے منتر پھونک کر انسان کی شکل میں واپس لاتی ہے۔ لیکن مکھی سے آدمی کی جون میں لانے کا یہ عمل روز بہ روز مشکل ترین ہو بن جاتا ہے اور اسے محسوس ہونے لگتا ہے کہ جیسے وہ مکھی کی جون سے تو نکل آتا ہے لیکن آدمی کی جون میں دیر تک نہیں آتا۔ تب شہزادی پچھتاتی ہے اور یہ فیصلہ کرتی ہے کہ وہ شہزادے کو مکھی نہیں بنائے گی لیکن :

> ''....جب دن ڈھلا اور قلعہ کے در و دیوار دیو کی دھمک سے لرزنے لگے تو وہ روز کی طرح سہم گیا اور آپ ہی سمٹتا چلا گیا۔ اس رات دیو ''مانس گند''، ''مانس گند'' نہیں چلایا۔ اس پر شہزادی کمال حیران ہوئی....جب رات گزری اور صبح ہونے پر دیو رخصت ہوا تو شہزادی نے تہ خانہ کھولا۔ پر وہ یہ دیکھ کر حیران رہ گئی کہ وہاں شہزادہ نہیں اور ایک بڑی سی مکھی بیٹھی ہوئی ہے۔''[۱۶]

کہانی میں علامتی انداز میں حال کے خوف زدہ انسان کی نفسیات پیش کی گئی ہے اور ساتھ ہی اس کی سامراجی غلامی اور اس جبریت کی کیفیت کی بھی، جس کے تحت فرد کا اپنا وجود کھو گیا اور اس کی فطرت بدل گئی۔ افسانے کا آغاز ہی اس علامتی جملے سے ہوتا ہے:

> ''شہزادہ آزاد بخت نے اس دن مکھی کی صورت میں صبح کی....اور وہ ظلم کی صبح تھی کہ جو ظاہر تھا چھپ گیا، اور جو چھپا ہوا تھا ظاہر ہو گیا، تو وہ ایسی صبح تھی کہ جس کے پاس تھا وہ چھن گیا اور جو جیسا تھا ویسا نکل آیا۔ اور شہزادہ آزاد بخت مکی بن گیا۔''[۱۷]

اسی طرح کا پلاٹ افسانہ ''سوئیاں'' میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہاں بھی خوف کا غلبہ کیسے ایک انسان پر غالب آتا ہے دکھایا گیا ہے۔ اس افسانے میں ایک شہزادہ مرا ہوا تہ خانے میں پڑا ہوا ہے۔ وہاں ایک شہزادی کا آنا ہوتا ہے۔ جو ایک جن کے قید میں ہوتی ہے جس نے اسے اس کوٹھری میں جانے سے منع کیا تھا۔ لیکن جن کے منع کے باوجود شہزادی اس کوٹھری میں جاتی ہے اور اس شہزادے جس کا جسم سوئیوں سے بندھا ہوا ہے، بچانے کی کوشش کرتی ہے۔ کہانی کے اختتام پر خوف و وسوسہ اور شک شہزادی کو آ گھیرتا ہے اور وہ اس سے مغلوب ہو جاتی ہے۔ اس سے پہلے دیو شہزادی پر ترس کھایا تھا اور چابیوں کا ایک گچھا یہ کہہ کر اسے دیا تھا کہ اس قلعے میں سات کوٹھریاں ہیں۔ تم چھ کوٹھریاں کھولنا اور دل بہلانا، ساتویں کوٹھری مت کھولنا۔ اگر کھولے گی تو تم اپنے سر خرابی لائے گی۔ چنانچہ انسانی فطرت کا تقاضہ ہے کہ جس

امر سے اسے روکا جائے وہ اس کی طرف ضرور کھینچتا ہے۔ حضرت آدمؑ کا خلد سے نکالا جانا اس کی مثال ہے:

> ''پھر ایسا ہوا کہ پہلی کوٹھری کھولنے کے ساتھ اسے ساتویں کوٹھری کا خیال آجاتا۔ وہ کوٹھریاں کھولتی جاتی نئے نئے منظر دیکھتی جاتی مگر ساتویں کوٹھری اس کے تصّور میں منڈلاتی رہتی۔ اور یہ نئے نئے منظر اسے پھیکے پھیکے لگتے۔ مگر دیو نے اسے یہ کوٹھری کھولنے سے منع کیا تھا۔ سو اس ممانعت کے باعث وہ اس کی طرف کھنچتی تھی کہ ممنوعہ شےؔ ہمیں ڈراتی بھی ہے اور ہمیں کھینچتی بھی ہے۔ ۱۸''

گویا وہ چھ کوٹھریاں کھولتی ہے۔ لیکن ساتویں کوٹھری کو بلا آخر ایک شدید ذہنی کشمکش سے کھول لیتی ہے جہاں کچھ بھی نہیں تھا بس یہ کہ ایک آدمی مردہ سا پڑا تھا۔ وہ اسے دیکھ کر ڈری اور الٹے پاؤں واپس چلی مگر پھر اسے کرید ہوئی اور یہ جانے کی تشنگی بڑی کہ آخر یہ اجنبی ہے کون؟ اور یہاں کیسے اور کب پہنچا، کیا۔ کیا یہ شخص واقعی مر گیا ہے۔ اس تجسس میں وہ دیکھتی ہے کہ اس کے سارے بدن میں سوئیاں چھبی ہوئی ہیں اور اسے اس شہزادے کو مدد کرنے کی فکر پڑی۔ پھر وہ یہ سوئیاں نکالنا شروع کرتی ہے۔ اس عمل کے دوران اسے اپنے انا سے سنی ہوئی کہانی یاد آتی ہے اور پھر سوئیاں چننے کا یہ عمل بامعنی بننے لگتا ہے۔ کیا شہزادہ سوئیاں چنے جانے کے بعد زندہ ہو جائے گا؟ اس سوال کو ذہن میں رکھ کر وہ سارے بدن کی سوئیاں نکال لیتی ہیں:

> ''شہزادی نے سر کی سوئیاں ترت پھرت چنیں۔ دھوپ ڈھلتے ڈھلتے اس نے سب سوئیاں نکال ڈالیں۔ بس ایک سوئی بیچ دماغ پھنسی رہ گئی۔ اور شہزادی نے اجنبی کے بیدار ہوتے بدن پر ایک نظر ڈالی اور اپنے آپ پر غور کیا کہ جیسے وہ کھل رہی ہے۔ کہ جیسے اس کے چھ در کھل چکے ہیں اور وہ ساتویں در کی دہلیز پر کھڑی ہیں۔'' ۱۹

لیکن آخری سوئی نکالتے ہوئے وہ جس تذبذب کا شکار ہوتی ہے وہ اجنبی اور اس کے درمیان بننے والے بامعنی تعلق کو قائم ہونے سے پہلے ہی ختم کر دیتا ہے۔ پوری کہانی میں کہیں بھی جھول نظر نہیں آتا ہے جو اس افسانے میں کامیاب پلاٹ کی ایک نمایاں نشانی ہے۔

جوگندر پال کے کئی افسانوں میں اساطیری اور داستانی عناصر کے برتاؤ کے ذریعے انسان اور اس کی نفسیات نیز موجودہ دور کے مسائل کی تفہیم کی کوشش نظر آتی ہے۔ خاص طور پر 'کھودو بابا کا تبصرہ'، 'مہابھارت'، 'چہار درویش'، 'مہاجر' اور 'عفریت' وغیرہ افسانوں میں اساطیری عناصر کے برتاؤ کی عمدہ فنی مثالیں پیش کی ہیں۔

'کھودو بابا کا مقبرہ' مشرقی ثقافت کی کہانی ہے۔ مشرق میں پیر فقیر ایک اسطوری شخصیت کا نام ہے۔ کھودو بابا ایک پیر فقیر ہے۔ اس کہانی میں ایک انتہائی پراسرار قسم کا کتا بھی ہے، کتا شریعت کی رو سے نجس ہے لیکن اپنی وفاداری کی وجہ سے مسلمانوں میں بھی مقبول رہا ہے۔ اصحابِ کہف کے کتے سے لے کر سگِ لیلیٰ تک کتا ایک اسطوری کردار بن گیا ہے، کہانی کار نے اس کہانی میں بھی کتے کا نام بندھو رکھا ہے جس کے معنی دوست کے ہوتے ہیں۔

کھودو بابا چوہدری سے تھوڑی زمین لے لیتا ہے اور وہی چبوترا بنا کر بیٹھ جاتا ہے اور عوام کی خدمت کرتا ہے،

مرنے کے بعد وہیں اس کا مقبرہ بن جاتا ہے اور پھر وہ مشرقی ثقافت کا نشان بن جاتا ہے۔ پیر فقیری بھی اسطور کی طرح نسل در نسل منتقل ہوتی رہتی ہے۔ بابا کے وصال کے بعد ان کے ساتھ رہنے والا بے ایمان چوہدری بھی اب پیروں کے طریقے پر چلنے والا بن جاتا ہے۔ لوگ بابا کے مرنے کے بعد ان کے آنے کی اُمید بھی کر رہے تھے کہ کہیں سے ہنسی کی آواز آئی، بقول راوی:

''نہیں چوھدری، پنڈت نے اپنی بات پر زور دینے کے لیے آواز کو دبا کر کہا۔ میرا مطلب اُدھر والوں سے نہیں...' سنو پھر کوئی ہنسا ہے۔ ادھر والوں سے'۔ اس نے قبرستان کی طرف اشارہ کیا تو کیا ہوا؟ چوہدری نے بابا کا لہجہ اختیار کر کے کہا کوئی ادھر کا ہو یا ادھر کا، خدا کی ساری مخلوق برابر ہے۔'' ۲۰

اسی طرح جوگندر پال نے موجودہ دور کے سیاسی و اقتصادی صوت حال سے دو چار انسانوں کو سمجھنے کے لیے اپنے اس افسانہ ''عفریت'' میں راون کے اسطوری کردار کا انتخاب کیا ہے۔

جوگندر پال نے اسطوری کرداروں میں سے اس کردار کو منتخب کیا ہے جس کی ضد از خود ہمارے ذہن میں آ جاتی ہے۔ یعنی 'راون' جس کی ز د رام ہے۔ گویا دونوں کو ایک نشان بنا دیا۔ یہ نشان ہماری تہذیبی زندگی میں ہر فرد کی سائیکی اور اجتماعی حافظے کا حصہ بن چکا ہے جسے ہم آر کی ٹائپی پیکر یعنی اجتماعی لاشعور بھی کہہ سکتے ہیں۔

راون کو جلایا جاتا ہے۔ ہیرو کا چھوٹا سا بیٹا جسے سوال کرنے کی کچھ زیادہ ہی عادت ہے وہ بار بار راون کے دس سر کیوں ہے اور پاپا آپ کو ایک ہی سر کیوں ہے' جیسے سوالات کر کے پریشان کر رکھا ہے، بھلا اس کا کوئی منطقی جواب یا ایک جواب ت ہے نہیں کہ اس کا باپ اس کا جواب دے کر اپنے ننھے سے بچے سے چھٹکارا پالے۔ اس لیے اس کی ہر تشریح بے کار ہو جاتی ہے اور بچے کا سوال ایک حقیقت اور باپ کا جواب ہر دفعہ ایک نئے اسطور گڑھنے کی مثال بنا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ افسانہ کا اختتام بھی اسی سوال پر ہوتا ہے اور وہاں بھی باپ کا جواب ایک نیا اسطور خلق کر دیتا ہے لیکن آپ کہہ نہیں سکتے کہ بچے کو اس کا جواب مل گیا ہے۔

جوگندر پال نے اس افسانے میں یہ تاثر دیا ہے کہ ہر انسان کے اندر ایک راون ہوتا ہے جو الگ الگ صورتوں میں ہر جگہ وجود ہوتا ہے۔ جوگندر پال نے اس اسطوری کردار کو عصر حاضر میں لا کھڑا کیا ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''پچھلے سال اپنے ہوٹل میں .... میرا ملنا مغرب کے ایک ایسے صنعت کار سے ہو گیا تھا جو تیسری دنیا کے مما لک میں افیون اور کوکین کے عوض ہتھیار سپلائی کرتا تھا۔ میرا اس سے معاملہ پٹ گیا تو میرا بیشتر وقت اس اس کاروبار میں صرف ہونے لگا، ہوٹل وو ٹل تو دکھاوے کا پیشہ ہو کر رہ گیا.... مغرب اپنی طاقت سے اتنا خوفزدہ ہے کہ ہوش وحواس کھو کر جینا چاہتا ہے اور مشرق لڑتا بھڑتا نہ رہے تو اسے اپنی آزادی کا تعین نہیں ہوتا، سو میں دونوں طرف کی ضرورتیں سمگل کرنے میں جٹ گیا۔'' ۲۱

اب یہاں راون کا سیتا کو ہر لے جانے کا واقعہ اور بیوی کا خود اپنے شوہر کو چھوڑ کر عاشق کے ساتھ گھومنا کس طرح کا تضاد سامنے لاتا ہے بتانے کی ضرورت نہیں۔ راوی یعنی اس بچے کا باپ جلتے ہوئے راون کو دیکھ کر سوچتا ہے:

''موہت اور میں راون کے بھائی کے پتلے سے اٹھتے شعلے دیکھنے لگے۔اس کے پہلو میں راون
کے دسیوں چہرے آگ کی روشنی میں اتنے حواس باختہ دکھ رہے تھے کہ مجھے اس پر ترس آنے لگا۔
اسے کیا پڑی تھی کہ اپنے سے طاقتور کی جورو کواڑا لے آئے۔اپنی لنکا میں ہی سیتا پر نظر ٹھہرالیتا اور
اس کے رام کی تنخواہ باندھ کر بڑے آرام سے اسی کو گھر میں ڈال لیتا ہے۔اس پر رام راضی نہ ہوتا
تو اسے دودھ کے پیسے تنخواہ کے علاوہ ادا کر دیتا۔دسوں مونچھوں کی تاؤ تو وہی ممکن ہے جہاں اپنا
سکا چلتا ہو اپنی حکومت سے باہر سچ مچ کا راون بھی کاغذ کا ہو کے رہ جاتا ہے۔'' ۲۲

یہاں محسوس کیا جا سکتا ہے کہ اسطور کو مصنف، راوی، یعنی کردار نے اسی طرح سے دیکھا جس طرح کہ اس کی زندگی تھی۔ اس نے ایک نوکرانی کو اپنے گھر میں رکھا تھا بلکہ گھیر لیا تھا جو اس کے بچے کو دودھ بھی پلاتی تھی اور بیوی کا رول بھی ادا کرتی تھی۔قابل غور بات یہ ہے کہ اخیر کے جملوں میں اس محاورے کو کہ اپنی گلی میں کتا بھی شیر ہو جاتا ہے یعنی کاغذ کا راون کو جلانا بہت آسان ہے۔اصلی راون سے لڑنے کی طاقت ہر کس و ناکس میں کہاں ہے! اسی طنز نے اس افسانے کو ایک اہم اور قابل ذکر افسانہ بنا دیا ہے۔

انور سجاد کی کہانی 'سنڈریلا' تو علامتی کہانی ہے لیکن اس میں تجریدی عناصر بھی پائی جاتے ہیں۔ایک مربوط پلاٹ میں لکھی گئی یہ کہانی، کہانی پن سے اور کرداروں کو عمل سے بھرپور ہے۔کئی جگہ وقت کا ذکر آیا ہے جس کا صحیح تعین کرنا مشکل ہوتا ہے۔کہانی کا مرکزی کردار جو لڑکی ہے وہ کبھی یہ سوچتی ہے کہ اس کی عمر ایک لمحہ ہے، کبھی وہ سوچتی ہے کہ اس کی عمر سو سال ہے۔کبھی وہ اپنے قید کو ازلی قید سے تعبیر کرتی ہے اور پھر جب وہ خوبصورت نوجوان کے ساتھ فرار ہونے لگتی ہے تو اس کے کانوں میں سرخ چادر والے کی غیبی آواز آتی ہے جو اسے اس نوجوان کے ساتھ جانے سے باز رکھنا چاہتا ہے۔'سنڈریلا' میں خونی کتا، سرخ چادر والا دیوانہ اور شہزادہ سب علامتی کردار ہیں۔سنڈریلا کی کہانی اساطیری بھی ہے جس میں جدید عہد کے حوالے سے نئی تفسیر کے ذریعہ انور سجاد نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ماضی کو حال سے زیادہ وقیع بناتا ہے۔اس افسانے میں انہوں نے ماضی پرستی کے بجائے حال کی اہمیت پر زیادہ زور دیا ہے۔افسانہ کا ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

''وہ جنت کی خواہش میں کھڑکی سے اتر آئی۔نوجوان نے اس کے لیے لیموسین کا دروازہ کھولا۔
وہ کار میں قدم رکھنے ہی والی تھی کہ اس کے کانوں میں آواز آئی نہ جانا۔اس نے چونک کر دیکھا،
پاس ہی سبز درخت کی اوٹ میں سرخ چادر والا دیوانہ کھڑا تھا۔اس نے گھبرا کر دیوانے کو وہاں
سے چلے جانے کا اشارہ کیا۔دیوانہ مسکرایا: یہ کچھ نہیں سن سکتا اسے کچھ خبر نہیں۔
اس نے نوجوان کو دیکھا: نوجوان دروازہ کھولے ساکت کھڑا تھا اس کی آنکھیں جامد تھیں۔'' ۲۳

موجودہ دور میں بیگ احساس ایک منجھے ہوئے افسانہ نگار مانے جاتے ہیں جن کو حال ہی میں ساہتیہ اکادمی ایوڑ سے نوازہ گیا، نے بھی اپنے افسانوں میں مختلف تکنیکیں اور بے جول پلاٹ میں کہانیاں پیش کی ہیں۔''میوزیکل

چیئر'' ان کا ایک بہترین افسانہ ہے۔اس افسانے میں بیگ احساس نے اچھا کلائمکس مہیا کیا ہے۔افسانہ لڑکی کے مرے پر ہی ختم نہیں ہو جاتا ہے۔بس سے لڑکی اور اس کی ماں کے نیچے اُترنے کے بعد بس کی وہ سیٹ خالی ہو جاتی ہے۔اُس خالی سیٹ پر ہر مسافر بیٹھنے سے گھبراتا ہے۔اس افسانے کا اختتام دیکھیے جیسے افسانہ نگار نے یہ شارٹ یہی فریز کر دیا ہو:

''ماحول میں ایک عجیب سی سراسیمگی پھیل گئی، کرداروں نے بے بسی سے ایک دوسرے کو دیکھا زندگی کا ساز چھنا کے سے تھما تھا لیکن میوزیکل چیئر خالی پڑی تھی۔ماحول تصویریں چلتے چلتے رک گئی تھیں۔فریز شارٹ تھا۔سارے کردار منجمد ہو گئے تھے، کسی کی ہمت نہیں ہو رہی تھی کہ اس سیٹ پر قبضہ جما لے۔موت وہاں کنڈلی مارے بیٹھی تھی، وقت نے مٹھی کھولی اور سارے لمحے ایک ساتھ پھیل کر نکل گئے۔لیکن سیٹ خالی پڑی رہی۔اچانک ہی اُن جامد کرداروں کے بیچ سے ایک بہت ہی خوبصورت لڑکی در آئی اور خالی سیٹ پر اطمینان سے بیٹھ گئی۔وہ سب مضطرب ہو گئے لیکن ان ساکت کرداروں سے اتنا بھی نہ ہو سکا کہ اس لڑکی کو روکتے اور وہاں سیٹ پر کنڈلی مارے بیٹھی موت کے بارے میں آگاہ کرتے۔

اتنے طوفانی انداز میں در آئی زندگی کو روکنا کرداروں کے بس کی بات نہیں اس لیے انہوں نے اضطراب کی نقاب نوچ پھینکی اور بھیڑیوں کی طرح منھ کھولے لڑکی کے جوان بدن کو گھورنے لگے۔''۲۴

بیگ احساس کی افسانہ نگاری نے اپنی جڑیں مستحکم کر لی ہیں جو اردو افسانے کے لیے فالِ نیک ہیں۔

تجریدی افسانے میں پلاٹ:

تجریدی افسانوں میں پلاٹ نہیں ہوتا۔اگر ہو بھی تو وہ پیچیدہ قسم کا ہوتا ہے۔افسانہ نگار اگر پلاٹ ترتیب دے گا تو وہ سوچی سمجھی کہانی پیش کرے گا۔لیکن تجریدی افسانوں میں ایسا نہیں ہوتا، یہاں تو افسانہ نگار سوچنے اور سمجھنے سے پہلے والا متاثرہ خیال پیش کرتا ہے۔افسانہ 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم' میں بھی سریندر پرکاش نے پلاٹ کی کوئی ترتیب نہیں رکھی ہے۔انہوں نے ایک ڈرائنگ کے تعلق سے جو کچھ سمجھ میں آیا وہ لکھا، کبھی صوفے کا ذکر کرتے ہیں تو کبھی قالین اور کبھی پھولدان کا ذکر کرتے نظر آتے ہیں۔اس افسانے اس ایک اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

''مجھے اس کا انتظار ہے! وہ اندر کاریڈار میں کھلنے والے دروازے پر سے پردہ سرکا کر مسکراتا ہوا نکلے گا۔ اس بوکھلاہٹ میں اٹھ کر اس کی طرف بڑھوں گا۔پھر ہم دونوں بڑی گرم جوشی سے ملیں گے۔وہ بڑا نفیس اور مہذب آدمی ہے....ڈرائنگ روم کی سجاوٹ، رنگوں کا چناؤ، آرائشی چیزوں کی سج دھج سب میں ایک گریس ہے۔نہ جانے وہ کتنی مدت تک ان کے بارے میں سوچتا رہا، ان کے لیے بھٹکتا رہا۔اور تب کہیں جا کر وہ سب کر پایا ہے۔

آتش دان بلیک ماربل کو کاٹ کر بنایا گیا ہے جس پر جگہ جگہ بے جا ترتیب دھاریاں ہیں۔میں کچھ دیر ان دھاریوں کو بڑے غور سے دیکھتا رہا ہوں۔ایسا لگا جیسے وہ دھاریاں ایک بے پایاں صحرا کے لینڈ اسکیپ جیسی ہیں۔بالکل خالی صحرا، اداس، خاموش اور دھیرے دھیرے چلتا ہوا صحرا اس صحرا میں کھو گیا اور ریت کے جھکڑ نے مجھے اپنے اندر گم کر لیا۔میں ویسے ہی سہا سہا خوف زدہ سا اپنے آپ کو ڈھونڈنے کے لیے اس صحرا کی طرف بڑھا۔''۲۵

یہاں یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ افسانہ نگار ایک ڈرائنگ روم سے متاثر ہے۔لیکن متاثرہ چیز کے بارے میں بنا کسی ترتیب کے خیالات کا بیان کرتے جارہا ہے۔افسانہ نگار نے منتشر خیالات کو پیش کرنے کے لیے کہیں کہیں علامتوں کا بھی استعمال کیا ہے۔

بے ترتیب پلاٹ کے سلسلے میں ایک اور مثال اکرام باگ کا افسانہ' اقلیما سے پرے ہو' میں دیکھیے :

> ''' قاعت' میرے منھ سے نکلا۔مگر قناعت پذیری کیسے آئے؟ اپنے اندر کے گرگٹ سے اتنا لڑنا ہوگا کہ بے ہاتھ ہو جاؤں ورنہ اس بے رحم چھلنی میں اپنا وجود ڈالے قطرہ قطرہ ہونے کا منظر دیکھ پاؤں گا۔اتنا شاید کبھی کافی نہیں ہوگا کہ اس جہنم آسا زندگی کا لمحاتی مداوا کسی اجنبی رات میں اپنی مانوس اداسی اور تنہا چاند میں ڈھونڈوں۔
>
> چاند نکل آیا ہے۔اور یہ ریگستان نا قابل تسخیر ہے.....
>
> پیچھے؛ ہاویہ کے سنگ میل کو بگولوں نے چاٹ لیا ہے۔وہاں، سرخ نیزے، ریت پر کیپٹل لفظ دائم کرنے میں سرگرداں ہیں۔اب ان دیکھے قدموں کی بازگشت عادت سی بن گئی ہے۔چلتے رہنے کے علاوہ اور کچھ کیا نہیں جاسکتا۔''۲۶

''اقلیما سے پرے ہو' یہ پورا افسانہ پڑھنے کے بعد بھی ہم یہ سمجھ نہیں پاتے کہ آخر افسانہ نگار نے اس افسانے کے ذریعہ کیا دکھانے کی کوشش کی ہے۔پلاٹ بالکل بے ترتیب ہے جیسا کہ تجریدی افسانے میں ہوتا ہے۔

تجریدی افسانوں میں پلاٹ کی اہمیت نہیں ہوتی۔یہاں صرف افسانہ نگار کے خیالات کو اہمیت دی جاتی ہے۔چاہیے وہ کیسے ہی کیوں نہ ہو۔ترتیب سے پہلے کا خیال تخلیق میں پیش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہوتا کیوں کہ خود تخلیق کار کو بھی پتہ نہیں ہوتا کہ وہ آخر کس چیز کو کہاں بیان کریں۔محمود واجد کا افسانہ ''سمتوں کا المیہ'' سے پلاٹ کی یہ مثال دیکھیے :

> ''جب وہ چلتے تھے تو ایک تھے پھر دو ہوئے پھر چار بیس پچیس ہو کر بھی لوگ چلتے رہے مگر سمت یہ 'قصہ دراصل پانچویں نے چھیڑا تھا چلنے والے تو چار ہیں مگر ایسا لگ رہا ہے جیسے پانچ ہوں (ہوسکتا ہے کہ یہ وہم ہو) ویسے یہ سب کے دل کا چور تھا کہیں ہم ایک تو نہیں (ہوسکتا یہ ایک سازش ہو) شاید وہ ہمیں اپنی شناخت سے محروم کرنا چاہتا ہے شناخت ان کی ہوتی ہے جو کھو جاتے ہیں لیکن یہ جاننا ضروری ہے کہ ہم ہیں ہم ہیں اس لیے ہم سوچتے ہیں ہم کہاں سے آئے ہیں ہم میں سے ہر ایک کہیں نہ کہیں سے آیا ہے میدان، صحرا جنگل اور غار جگہوں کے نام نہیں پھر کسی جگہ کا ہونے میں فخر کیوں محض اتفاق کہ ہم وہیں کے ہوتے ہیں جہاں اس وقت ہماری ماں ہوتی اور بولی ہم وہی بولتے ہیں جو گود میں سنتے ہیں پھر یہ نفرت''۲۷

اس سے پتہ چلتا ہے کہ تجریدی افسانوں میں نہ ہی کوئی شروعات ہوتی ہے نہ ہی ارتقاء وانجام۔یہاں صرف افسانہ نگار کے خیال کا من وعن بیان ہوا ہے۔

کردار

افسانہ مغرب کی دین ہے۔ یہ خیال اس لیے پیدا ہوا کہ ہیّت اور مواد دونوں اعتبار سے ہمارے افسانوی ادب میں مغرب کی تقلید عام رہی۔اس سے ہمارے فنکاروں یا افسانہ نگاروں کو فائدہ بھی پہنچا اور نقصان بھی۔فائدہ یہ پہنچا کہ ہمیں جدید زندگی کے معیار و اقدار کو سمجھنے میں مدد ملی اور نقصان یہ ہوا کہ مشرقی سماج سے ہمارے افسانہ نگاروں کا کارشتہ براہ راست قائم نہیں رہ سکا۔

کردار وہ شخص یا اشخاص،انسان وحیوان، چرند و پرند یا جاندار و بے جان سب ہیں جن سے کہانی بنتی ہے، آگے بڑھتی ہے یا جن پر کہانی کا انحصار ہوتا ہے۔یا ہم کہہ سکتے ہیں جن سے کہانی عملاً پیش کی جاتی ہے۔گویا کچھ بھی ہو سکتا ہے جاندار بے جان یہاں تک کہ نظر نہ آنے والی چیز بھی کردار بنتے ہیں جیسے ہوا، وقت۔ یہ کردار دو طرح کے ہوتے ہیں۔ا،کہانی میں ان کی شرکت کیا ہے۔۲،کہانی میں ان کی نوعیت کیا ہے۔

ا۔کہانی میں ان کی نوعیت کیا ہے کا مطلب ہے کہ یہ کردار ایک افسانے میں کس قسم کے ہیں۔کیوں کہ ایک کہانی میں دو قسم کے کردار ہوتے ہیں۔ایک سادہ کردار جس کے رویے میں،سوچ میں،عمل میں کوئی تبدیلی نہیں آتی۔یعنی اگر یہ نیک ہے تو نیک ہی رہے گا اور اگر بد ہے تو ہمیشہ بد ہی رہے گا۔ایسے کردار عموماً مقصدی ادب لکھنے والے ادیب استعمال کرتے ہیں۔دوسرا پیچیدہ کردار۔اس کی شناخت آسانی سے نہیں کی جاتی۔یعنی ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ نیک ہے یا بد۔ یہ کردار طے شدہ نہیں ہوتا۔وقت کے ساتھ ساتھ اس میں تبدیلی آتی رہتی ہے۔مانو یہ کردار اپنی نفسیات پر ناچتا ہے۔

۲۔کہانی میں ان کی شرکت کیا ہے سے مطلب ہے کہ اس کردار کی کہانی یا افسانے میں کس طرح کی شرکت ہے۔یعنی یہ کردار کہانی میں کس طرح شریک ہوا۔کیوں کہ ایک کردار افسانے میں کئی طرح سے شریک ہوتا ہے۔ایک مرکزی یا کلیدی کردار جس کے بغیر کہانی، کہانی نہیں بن سکتی۔دوسرا ضمنی کرار، جو کلیدی کردار کے بعد کہانی کو آگے بڑاتا ہے۔اس کے ہونے یا نہ ہونے سے کہانی پر کوئی نقصان نہیں پڑتا۔لیکن کہانی میں ان کے ہونے سے معنی یا موضوع کو پیش کرنے میں مدد ملتی ہے۔اس کے بعد تحت کردار جو ذیلی کرداروں سے جڑے ہوتے ہیں اور پھر غیر ضروری کردار۔

کہانی یا افسانے میں ان کرداروں کو پیش کرنے کا فن کردار نگاری کہلاتا ہے یعنی ان مختلف قسم کے کرداروں کو اپنے اپنے مزاج اور موقع ومحل کے مطابق پیش کرنا کردار نگاری کہلاتا ہے۔کردار نگاری میں ان کراروں کی ابتدا ٔ اور ارتقا دکھائی جاتی ہے۔اگر ایسا نہ ہو تو وہ بے جان کردار نگاری مانی جائے گی۔اس کے لیے ضروری ہے کہ ہر کردار اپنے مزاج کے مطابق عمل کرتا ہوا دکھائی دے۔کردار کا تعلق مصنف سے ہے اور کردار نگاری کا تعلق کہانی سے۔

جہاں تک افسانے میں کرداروں کا علامتی استعمال کا سوال ہے،اب تک مختلف سیاق کی دلیلوں سے یہ تو تقریباً واضح ہو چکا ہے کہ علامت کو طرزِ اظہار کا وسیلہ اس لیے مانا گیا ہے کہ خیالات کی بہتات اور معروضات کی طوالت

سے گریز کر کے ایسی فارم یا انداز میں بات کہی جائے جو سننے والے کے احساس کو فوراً چونکا دے اور وہ بات کے مقصد کو مجسم ہیئت میں فوری طور پر سمجھ جائے۔ دیکھا جائے تو کئی جگہ خاص کر اردو افسانے کے حوالے سے علامت مخفی اور سر بستہ معنوں میں پوشیدہ ہونے کے باوجود انتہائی کارگر ذریعۂ ابلاغ ہے جو چھوٹے سے چھوٹے نکتہ کو مؤثر طریقے سے پیش کرنے میں کامیاب رہتی ہے۔ علامت ایک ٹھوس پیرایۂ بیان ہے۔ اگر کنول کو علامت مانیے تو اس کی نزاکت، گلابی رنگت اور صاف شفاف پانی پر تیرنے کا احساس فوراً جاگ جائے گا۔ چاند کی علامت سامنے ہو تو اس کی ٹھنڈی دودھیا چاندنی اور اس کا دلفریب ہالہ فوراً اپنی جانب متوجہ کر دے گا۔ اسی طرح سمندر وسعت و گہرائی اور اعلیٰ ظرفی، آسمانی بلندی اور جاہ و حشم، سورج، تیزی، تمازت اور جلا ڈالنے کی طاقت اور سانپ، مکاری، فریب اور زہرناکی کی علامت مانے گئے ہیں۔ یہی صفات جب کسی کردار میں سما جائیں تو وہ کردار علامتی بن جاتے ہیں اور کہیں کہیں تو یہ علامتی کردار ہی تصنیف کو لازوال بناتے ہیں۔ نظم و نثر میں ایسی بے شمار مثالیں موجود ہیں۔ کولرج کی نظم The Rime of The Ancient Mariner اس کی واضح مثال ہے جس میں مسافر ہی علامت بن کر نظم کو زندہ جاوید بنا دیتا ہے۔ اسی طرح دیگر افسانوی شہ پاروں میں شیکسپیئر کے ڈراموں کے کردار ہو یا ہارڈی کے ناولوں کے کیرکٹر۔ اردو کے افسانوی ادب میں سجاد حیدر یلدرم سے لے کر سید محمد اشرف وغیرہ تک کے عہد کے لکھنے والوں کی تصنیفات میں کوئی نہ کوئی کردار اپنے خالق کو امر بناتا ہوا نظر آتا ہے اور تصنیف شاہکار بن کر مقبول ہوتی ہے۔

اس سب کا انحصار ہوتا ہے اس پر کہ افسانہ نگار نے اپنے کردار کو حال، ماضی اور مستقبل سے کس طرح دو چار کیا ہے۔ کسی بھی عہد کا ادیب اس سچائی سے انکار نہیں کر سکتا کہ زمانے کے نشیب و فراز کی گرد سے اس کی تخلیق آلودہ نہیں ہوئی۔ زندگی کی گھٹن، محرومی، بے چینی، اضطراب، طاقت کا کمزوری پر حاوی ہونا، جیت اور ہار کے سلسلے ابتدائے دنیا سے ہیں اور ہمیشہ رہیں گے۔ حالات کے یہ طوفان ادیبوں اور فنکاروں پر اپنے اثرات ثبت کرتے رہے ہیں اور ان کی تخلیقات ان محسوسات سے بھرپور ہر زمانے کی نمائندگی کرتی رہی ہیں۔ ان تخلیقات کے کردار کہیں برائی کی علامت بن گئے اور کہیں اچھائی اور نیکی کی۔

افسانے میں کردار کا عمل پورے افسانے کی کامیابی کا مظہر ہوتا ہے۔ اگر ہم غور کریں تو پائیں گے کہ کرداروں کے ذریعے اٹھایا گیا قدم ہمیں فوراً ان کی دماغ اور دلی کیفیتوں سے آگاہ کر دیتا ہے۔ واقعات اور حادثات، کردار کی شخصیت کو کیا سے کیا بنا دیتے ہیں۔ اردو کے بے شمار علامتی افسانے اس کی مثال ہیں۔

جب افسانہ علامتی، استعاراتی اور تمثیلی رنگ و بو کے ساتھ صحیح معنوں میں ترقی پسند تحریک یعنی ۱۹۳۵ء میں واضح طور پر دیکھنے کو ملتا ہے۔ ٹھیک اسی زمانے میں پریم چند کا شاہکار افسانہ ''کفن'' موضوع بحث بنا ہوا تھا۔ اس افسانے کا بیانیہ اور سماجی ناانصافیوں سے پیدا شدہ حالات کے استعاراتی روپ گھیسو اور مادھو کے کردار کیسے بھلائے جا سکتے

ہیں۔ انہیں دبے کچلے سماج کی عبرت ناک علامت کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں ہونا چاہیے کیونکہ علامت تو ایک نشان ہے، ایک اشارہ ہے، ایک عکس ہے جو تیزی سے ہمارے شعور میں اترتا ہے اور ہمیں چونکاتے ہوئے اس نکتہ کی طرف متوجہ کرتا ہے جو مصنف کی منشا یا مدعا ہے۔ یہ علامتیں جب کردار کی شکل میں اترتی ہیں تو ان کے معنی اور وسیع ہو جاتے ہیں۔

مارکس نے ایک جگہ کہا تھا: ''Alienation'' (یعنی انتقال ملکیت، خاص طور پر وہ جائیداد جو جنگ کے دنوں میں قبضے میں لے لی جاتی ہیں) معاشرے میں بے چینی اور بے راہ روی کی آبیاری کرتی ہے) بار بار افسانوی ادب کے کردار پر سچ اترتی ہے۔ دیکھا جائے تو اردو میں ایلی نیشن کا تصور پریم چند کے ''کفن'' سے ہی ملنا شروع ہو جاتا ہے۔ بڑھتے ہوئے ظلم و استبداد کے اس طوفان میں ناانصافی اور بے چارگی کا یہ احساس آدمی کو کیا کچھ کرنے پر مجبور نہیں کرتا ہے۔ Alienation جو کہ موجب بن گیا اس برگشتگی کا، اس جنون کا جس نے یہ سوچ پنپنے دی کہ جب محنت کا صلہ نہیں ملتا ہے تو پھر محنت کس لیے کریں؟ ڈکشنری آف فلاسفی میں مارکس کے نظریے سے اس کی وضاحت ہوتی ہے:

> "Marx focused attention on the alienation of labour and with the help of this concept characterised the system of capitalist relation and the position of the proletariat recognition of alienation of labour as the basis of all other forms of alienation, including ideological made it possible to understand that disorted of contradictions in social life." (Dictionary of Philosophy, edited by I.Frolov, London, 1966, P. 15)
>
> ''ترجمہ: مارکس نے نظریۂ انحرافِ محنت (Alienation of Labour) کے سماجی و معاشرتی اثرات کے مطالعہ پر اپنی توجہ مرکوز کر کے یہ سرمایہ دارانہ تعلقات کے نظام اور انحراف محنت کے پرولتاری و محنت کش مزدور طبقہ شناخت و اعتراف کی درجہ بندی کو دوسرے تمام انحرافی اشکال کی بنیاد کے طور پر بشمول نظریاتی انحراف آگے بڑھاتے ہوئے ان کی خصوصیات و علامات اجاگر کر کے حقیقی معاشرتی زندگی میں سرمایہ دارانہ نظام حیات اور پرولتاری انحراف محنت کے غیر واضح تضادات کو زود فہم، آسان اور مقصدیت سے بھر پور لائق مطالعہ بنا کر پیش کیا۔''

سرمایہ داری اور تقسیم محنت کی یہی مارکسی فکر ''کفن'' لکھتے وقت پریم چند پر بھی حاوی رہی ہوگی، تب ہی تو مادھو اور گھیسو جیسے کردار، بے عملی اور غیر انسانی فطرت کی علامت بن کر سامنے آئے۔ دراصل کہانی کا منبع استحصال، طبقہ وارانہ تقسیم اور جاگیردارانہ نظام کا ظلم و زیادتی ہے۔ کمزور طبقہ کو سالہا سال جانوروں کی طرح بے رحمی سے اتنا کچلا گیا کہ ان میں زندہ رہنے کی خواہش اور جدوجہد کے جذبات ہی ختم ہو گئے۔ یہ طبقہ نفسیاتی گتھیوں کا شکار ہوتا گیا، جس کے نتیجہ میں وہ جھوٹ اور مکر و فریب کا سہارا لے کر اس زمیندار طبقے کی ہمدردی اور مدد پانے کے لیے بہروپیے بن جاتے

ہیں۔ دیکھا جائے تو یہ دونوں کردار۔ مادھو اور گھیسو اس بے حس سماج کہ ہی علامت ہیں جو اعلیٰ قدروں کی آڑ میں دبے کچلے طبقے پر اپنا ظلم روا رکھتا ہے۔ دنیا نے انہیں جو کچھ بھی دیا، اس کے نتیجے میں انہوں نے اپنی الگ دنیا بسا لی۔ جہاں ان کے اپنے ضابطے اور اصول ہیں اور وہ مستقل مزاجی سے اس پر عمل پیرا ہیں۔ دونوں کفن نہ خرید کر ساری رقم شراب و کباب پر اڑا دیتے ہیں اور بدمستی کی حالت میں سماجی قانونوں اور مذہبی و اخلاقی اصولوں کا مذاق اُڑاتے ہوئے اس کھوکھلے پر طنز کرتے ہیں۔ گھیسو کے الفاظ:

''کیسا برا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چیتھڑا بھی نہ ملے، اسے مرنے پر نیا کپھن چاہیئے۔ یہی پانچ روپئے ملتے تو کچھ دوا دارو کرتے۔ کپھن لگانے سے کیا ملتا۔ آخر جل ہی تو جاتا۔ کچھ بہو کے ساتھ تو نہ جاتا۔''۲۸

تلخ نفسیاتی حقیقت اور پر پیچ شخصیت پر مشتمل افسانے کی فضا رنج و الم اور اداسی سے اور بھی بوجھل ہو جاتی ہے جب مادھو اور گھیسو جیسے مرکزی کردار ایسے طنزیہ جملے بولتے ہیں۔ ان دونوں کرداروں کے مکالموں کی وجہ سے افسانہ تیز رفتاری سے تمام مراحل طے کرتا ہوا انجام تک پہنچتا ہے اور کرداروں کی تہہ دار شخصیت کو سمجھنے میں قاری کو آسانی ہوتی ہے، حالانکہ دیکھا جائے تو بدھیا افسانے کا اہم ترین کردار ہے، کیونکہ بدھیا کی موت کے بعد بھی یہ دونوں کردار اور ساتھ میں افسانے کے تشکیلی عناصر سرگرم رہتے ہیں۔

بدھیا کے کردار نے ہی یہ بتانا چاہا کہ مادھو اور گھیسو کی تشکیل اسی سماج کی روایتوں نے کی ہے جو دنیاوی اخلاق اور ضابطوں سے پوری طرح بندھی ہوئی ہیں اور اعلیٰ اقدار کی آڑ میں ہر طرح کا ظلم ان پر روا رکھتی ہے۔ مضحکہ خیزی تو ان روایتوں کی یہ ہوتی ہے کہ دونوں باپ بیٹے اپنے من چاہے ضابطے اور اصول پر مستقل مزاجی سے عمل پیرا ہیں:

''گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی اور مادھو بھی سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقشِ قدم پر چل رہا تھا بلکہ اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا۔''۲۹

یہاں پر افسانہ نگار کی کامیاب فنی صلاحیت جھلکتی ہے وہ کردار جو مر چکا ہے، وہ ابھی بھی سرگرم ہے جس کے ذریعے سماج اور اس کے چلانے والوں کی فطرت اور ان کی شخصیت کے اثرات جھلک رہے ہیں۔ پریم چند نے کرداروں کے توسط سے چھوت چھات کی لعنت کو بھی دکھانا چاہا ہے۔ شودروں کے لیے برسا برس سے روا رکھے گئے اس وحشیانہ سلوک نے ان مجبور لوگوں کو بدترین حالات کا شکار بنا دیا۔ یہ خدمت گار طبقہ جو رفتہ رفتہ بے حسی کا شکار ہو گیا۔ آخرکار ساری انسانی حدوں کو پار کر گیا۔ موت کے ذریعے ملنے والے پیسوں کو کفن خریدنے میں خرچ کرنے کے بجائے اپنی شکم سیری کے لیے لٹا دینا بہت بڑی خوشی کا باعث سمجھا جاتا ہے۔ یہ تینوں کردار اپنی پوری معنویت کے ساتھ ابھر کر قاری کے ذہن میں بے بسی، کسمپرسی اور اس کے بعد بے حسی کا بھرپور استعارہ بن جاتے ہیں۔

علامتی افسانہ یا کہانی کا تعلق انسانی لاشعور سے اتنا گہرا کرداروں کی وجہ سے ہوتا ہے۔ کہانی میں علامت،

تمثیل، کتھا اور داستان مل کر ایک نیا تخلیقی پیکر اختیار کرتے ہیں لیکن کردار اپنے دعل اور سرگرمی سے سیدھے قاری کے ذہن میں اتر جاتا ہے۔ کرداروں اور علامتوں کا یہ رشتہ تہہ داری اور معنی خیزی کے ساتھ پڑھنے والے کے ذہن میں ثبت ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں سلام بن رزاق کا افسانہ ''بجوکا'' کی مثال دیکھی جا سکتی ہے۔ ''بجوکا'' اگر چہ نفسیاتی حقیقت نگاری کا افسانہ ہے لیکن اس حقیقت کا اظہار وہ ''بجوکا'' کی علامت کے ذریعے کرتا ہے۔ ''بجوکا'' کپڑے کا آدمی ہے جو ہلتا ڈولتا نہیں ہے مگر پرندے اور جانور اس سے ڈر رہے ہیں۔ گویا بجوکا کی علامت ایک مثبت فعل کو ظاہر کر رہی ہے کہ کچھ نہ ہوتے ہوئے بھی وہ فصل کی رکھوالی کا فریضہ انجام دے رہا ہے۔ ''بجوکا'' کے کردار کی فعالیت کہانی کے دو مخصوص کرداروں سے بھی جا کر ملتی ہے۔ یہ دونوں کردار شوہر اور بیوی کے ہیں۔ بیوی گاؤں چھوڑ کر چہر آتی ہے۔ شوہر اچھی ملازمت میں ہے۔ اگر چہ وہ اپنی بیوی کو خوب چاہتا ہے لیکن بیوی اس لیے خوش نہیں ہے کہ اس شوہر اشوک اسے کبھی روٹھنے یا ناراض ہونے کا موقع نہیں دیتا۔ بیوی اپنی زندگی کی یکسانیت سے اکتائی ہوئی ہے۔ بار بار اسے گاؤں کے مناظر، پھیلی ہوئی شفق اور پیپل پر شور مچاتی چڑیاں آتی ہیں۔ شوہر اسے بے پناہ چاہتا ہے لیکن وہ چاہتی ہے کہ اسے بری طرح پیٹے اور اس کا بدن لہولہان کر دے۔ کہانی کے آخر میں میاں بیوی کے پہلی بار گاؤں جانے کا منظر ہے جہاں بیچ کھیت میں بجوکا کھڑا ہے۔ بیوی کے من میں بجوکا کو پتھر مارنے کی خواہش جاگ اٹھتی ہے۔ یہ خواہش کہ وہ بجوکا کو پتھر مارے یعنی بیوی کے ذہن سے وہ بوریت اور یکسانیت کا احساس، ایک خاص قسم کے مزہ میں تبدیل ہو جائے۔ کردار کی علامت یہاں پر یہ بھی سمجھانے کی کوشش کر رہی ہے کہ شہر کی بھیڑ نے، وہاں کے رہن سہن نے اشوک کی بیوی کی زندگی میں اتنا روکھا پن اور بے مزگی پیدا کر دی ہے کہ وہ شہر کی رنگینیوں سے بچ کر کھیت کی اسی سنسان پگڈنڈی سے گزرنے اور وہاں پر کھڑے بجوکا کو بچپن کے ایام کی طرح مارنے کے لیے اور زیادہ جوش اور ولولہ کا مظاہرہ کرتی ہے۔ ایک نفسیاتی کشمکش کے نقطۂ نظر سے اس ''بجوکا'' کی علامت اشوک کا سیدھا، بھولا اور کچھ حد تک مردانہ خوبیوں سے عاری وجود بھی ہے۔ اس کی بیوی اس کے صرف پیار، محبت اور نثار ہونے کے جذبے کو پسند نہیں کرتی بلکہ اسے تو مرد کا سخت اور اڑیل قسم کا رویہ دیکھنے کا ارمان ہے۔ چونکہ وہ یہ جتانا چاہتی ہے کہ بجوکا سے بے حس اور بے جان وجود کو کبھی بھی مارا پیٹا جا سکتا ہے، وہ کیا کسی کی حفاظت کرے گا۔ (جبکہ پرندوں اور جانوروں کو دھوکا دینے اور فصلوں کی رکھوالی کے لیے اسے بنایا جاتا ہے) جو اپنا بچاؤ نہ کر سکتا ہے!

پریم چند کا بجوکا اکثر افسانوں کی علامت بن کر کہیں سماجی، کہیں سیاسی اور کہیں معاشی حالات کا تفاعل بن جاتا ہے۔ اس ذیل میں سریندر پرکاش کے افسانے ''بجوکا'' سے کرداروں کی ذہنی تشخیص، سماجی اور طبقاتی نظام کو سامنے رکھ کر کی جا سکتی ہے۔ معاشی بدنظمی نے اپنا وہ تعجب خیز ردِّعمل دکھایا ہے کہ ایک بے جان وجود جاندار میں تبدیل ہو کر اپنے حق کا دعویدار ہو جاتا ہے۔ اگر چہ بہترین علامتی رول یہ ''بجوکا'' ادا کر رہا ہے لیکن وہ باز پرس کر رہا ہے کہ کیا تقدیر پرستی سے

آپ کو آپ کا حق مل سکتا ہے؟ یہاں پر کارل مارکس کا مادہ پرستی اور معاشی وسماجی اختلافات کو مٹانے کا نظریہ بخوبی جھلکتا ہے۔

کرداروں کا یہ استدلالی اظہار نہ صرف شخصی یا کسی وجود کے ظاہر یا باطن کی تعبیر کرتا ہے بلکہ اپنے دور کے ادب کی تفہیم اور تخلیق کے اصولوں سے واقف بھی کراتا ہے۔اسی حقیقت کو مدّ نظر رکھ کر افسانہ نگار یا کسی بھی صنف کا تخلیق کار اپنی ذمہ داری نبھاتا ہے تو صحیح معنوں میں وہ تخلیق کے ساتھ ایک تاریخ بھی مرتب کر رہا ہوتا ہے۔کردار صحیح معنوں میں ایک پُل کی مانند ہیں جن سے گزرے بغیر تخلیق کے وسیع اور بیکراں سمندر کو پار کرنا ناممکن ہے۔

اگر افسانہ مختلف پیچیدگیوں میں قاری کو الجھا رہا ہوتا ہے تو یہ کردار ہی اس کا ہاتھ تھام کر افسانے کی صحیح تفہیم کی جانب لے جاتے ہیں مثلاً ''بجوکا'' کی کڑی کا ایک اور عنوان جو بانو سرتاج کے یہاں ملتا ہے،اس نے ماڈرن سماج کی بے راہ روی اور مجبور و بے بس انسان کے سمجھوتے کی کہانی بیان کردی ہے۔اس معنی خیز کہانی سے پڑھنے والا ایک دم نہیں چونکتا ہے۔اسے اس کا کردار برج موہن ساری رازداری کا انکشاف کرنے میں تعاون دیتا ہے۔کہانی کا پلاٹ گرچہ بہت سیدھا سادہ ہے۔برج موہن کسی امیر ترین باپ کی بگڑی دوشیزہ کے باپ کے کہنے میں آ کر امیر زادی سے شادی کر کے خوش ہوتا ہے،لیکن اس کی یہ خوشی زیادہ دن تک نہیں رہ پاتی ہے۔جب اسے معلوم پڑتا ہے کہ جس بچی کو اس کی بیوی نے جنم دیا ہے،وہ اس کی اولاد نہیں ہے بلکہ اس کا حقیقی باپ تو کوئی اور ہے۔اس کی غیرت اسے للکارتی ہے اور وہ گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے لیکن بعد میں اسے سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے اور واپس آ جاتا ہے۔وہ یہ سوچتا ہے کہ اس کی زندگی محض ایک بجوکا کی طرح ہے جو فصل کی رکھوالی کے لیے ہوتا ہے۔گویا برج موہن اس سماج کی صلیب پر چڑھ کر اس بے جان 'بجوکا' کا استعارہ بن گیا ہے جو برائیوں کی فصل اگتے دیکھ تو رہا ہے لیکن زبان اس کی اس صارفی سماج کے سامنے کھل نہیں سکتی۔شاید ایک خوف اس کا پیچھا کر رہا ہو کہ اگر وہ کچھ بولا تو اس کا وجود مٹ جائے۔! برج موہن کا یہ کردار افسانے میں رمزیت اور اشاریت کا بڑا خوبصورت امتزاج پیدا کر دیتا ہے کیونکہ علامتی یا استعاراتی افسانے میں لاشعور کی کارفرمائیوں کا بڑا دخل ہوتا ہے،اس لیے یہاں پر بھی لاشعوری طور پر برج موہن ایک بے بس لاچار 'بجوکا' کی شکل میں سامنے کھڑا دکھائی دیتا ہے۔تکنیکی اعتبار سے اگر علامت اور استعارہ سے بھرپور کہانیوں یا افسانوں کا جائزہ لیں تو بین المتونیت نے اس فن کو مزید فروغ دیا۔دیکھا جائے تو یہ کسی حد تک فیشن،رواج اور رسم کا حصہ کیا گیا۔اس رغبت نے کہ متن پر متن جو جدید دور سے وابستہ ہوں اور کرداروں پر وہ کردار جو نئے عہد کے پروردہ ہیں،بین المتونیت کے ذیل میں آئیں۔پریم چند کا 'بجوکا' نہ جانے کتنے افسانہ نگاروں کے یہاں مختلف موضوعات کے تحت علامت بن گیا۔پرانے کرداروں کو علامت سازی اور استعارہ نمائی کے ذریعے واپس لانے کا ایک چلن بن گیا۔'بجوکا' کے ساتھ ساتھ ''کابلی والا کی واپسی''،''مہالکشمی کا پل کے اس پار''،''بھولا کی واپسی''،''عیدگاہ'' وغیرہ بین المتونیت کے سہارے علامتی اور

کہیں کہیں تمثیلی کہانی پیش کرنے لگے۔ یہ بھی ایک قسم کی بھیڑ چال تھی کہ اگر ایک افسانہ نگار اپنے افسانے میں 'بجوکا' سے کردار سازی کر رہا ہے تو وہیں دوسرا، تیسرا بلکہ دسیوں افسانہ نگار اس لائن میں لگ گئے۔ کسی نے اپنے مقصد میں کامیابی حاصل کر لی۔ زیادہ تر زبردستی اس کو اپنی کہانی کا نام دینے کی صف میں نظر آئے جہاں متن اور عنوان کے ساتھ ناانصافی کا لیبل لگا۔

اس بین المتونیت (Intertextuality) کی دوڑ میں افسانہ کہیں اساطیری، کہیں علامتی اور کہیں استعاراتی تفاعل کا کام کرتے ہوئے بیانیہ Discourse کو قدیم و جدید ادب سے جوڑتا رہا۔ متن بنانے کے اس عمل کی وجہ سے بارتھ نے شاید اسی لیے ادب کو Tissues of Quotations کہا ہے۔ افسانے میں ایک افسانہ نگار دوسرے افسانہ نگار کے خیال کو اس طرح پرودے کہ وہ اس کی ہی تخلیق نظر آئے اور وہ موجودہ دور کی ہی کہانی لگے۔ یہ عمل اگر کامیاب ہو جائے تو Tissues of Quotations کے ذریعے افسانوی ادب کا اچھا خاصا حصہ بہت کامیاب نظر آتا ہے۔ پریم چند، کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی جو ایک رجحان ساز اور عہد ساز افسانہ نگار مانے جاتے ہیں، کے علاوہ کئی اور افسانہ نگاروں کے متن تیار کرنے کا شدید رجحان مابعد جدید سماج کی کہانی میں دکھائی دیتا ہے۔ سریندر پرکاش کے یہاں 'بجوکا' کے علاوہ 'بھولا کی واپسی' قابل ذکر ہے۔ 'مہالکشمی کا پل' کی تفہیم کی روایت، انور قمر: 'کابلی والا کی واپسی'، عابد سہیل 'عیدگاہ'، جابر حسین کی کہانی: 'لال ٹوپی والا نائک'، پیغام آفاقی: 'لوہے کا جانور' جیسے پریم چند کے دو بیلوں کی کہانی کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے۔

اسی طرح حسین الحق کا افسانہ ''گمشدہ استعارے'' کو باغ و بہار کی روایت سے واقف ہوئے بغیر پڑھنا محال ہے۔ جابر حسین کی کہانی ''داروغہ جی کی سواری'' کو پریم چند کے ''نمک کا داروغہ'' کے پس منظر میں پڑھا جانا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ بین المتونیت کیفیات کا خوبصورت امتزاج اقبال مجید کے افسانے ''حکایت ایک نیزے کی'' پڑھنے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ انہوں نے کس طرح باغ و بہار کی نثر کے حسن کو چرا لیا ہے اور اسے جدید دور کے سیاق میں پیش کر دیا ہے۔ اس لیے بین المتونیت سے وقت کے بہاؤ اور زمانے کے بدلنے کا شدید احساس ہوتا ہے۔ علامتی افسانے میں بھی بین المتونیت کے ذریعے اساطیری کردار یا کہانی کو بطور علامت پیش کیا گیا ہے۔ مدھوسودن دت کی ''میگھ ناتھ''، ممتاز شیریں کا افسانہ ''میگھ ملہار'' بین المتونیت کی مثالیں ہیں۔ انتظار حسین نے داستانوں کے علامتی کردار صوفیائے کرام کے ملفوظات اور پرانے عہد نامے کو اپنے متن میں استعمال کر کے بین المتونی بنایا ہے۔ بقول نعیم اشفاق:

> ''ہر تعبیر دوسری تعبیر کو جنم دیتی ہے۔ ادب کا ہر عہد نئے خوابوں سے عبارت ہوتا ہے جس میں نئی توضیحات اور تشریحات کی راہیں ہمیشہ صاف اور کھلی رہتی ہیں۔ زندگی اور ادب دونوں متحرک ہیں، اس لیے ہمارے یہاں افسانے میں فکر و احساس اور ابلاغ و اظہار کے نئے گوشے سامنے

آ رہے ہیں۔ادب میں افسانے کو پرکھنے کے لیے بھی نئے تنقیدی رویے وجود میں آ رہے ہیں۔
تشریح و تنقید کے نئے رویوں نے ہماری فکر و دانش کو یکسر بدل دیا ہے۔‘‘[۴۰]

جب عصری مسائل متعدد پہلوؤں سے افسانہ پر حاوی ہوتے ہیں تو افسانہ چاہے کتنا مبہم اور منتشر خیالی پر مبنی ہو، تاثراتی اور معنوی دونوں اعتبار سے دیر پا اثر کا حامل ہو جاتا ہے، خواہ افسانے کا پلاٹ بین المتونیت سے لیا گیا ہو یا خود افسانہ نگار کی ذہنی ساخت ہو، کردار اس کے شاہد بن جاتے ہیں۔ کرداروں کا فعل فنی ہو یا غیر فنی، وہی افسانے کی معنویت، تاریخیت اور عصریت کو طے کرتا ہے۔

وقت کا بہاؤ، کہانی اور کرداروں کا رخ موڑنے میں اہم ترین رول ادا کرتا ہے۔ علامتی افسانے میں قدیم ادب سے اساطیری کرداروں کو خاص طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ کرداروں سے داخلی خود کلامی، سولیلوکی (Solilocy) اور حقیقت کی موضوعیت ایسے عناصر ہیں جو افسانے کی فضا کو، تہذیب کو اور اس کی ثقافت کو قاری کے سامنے کھول کر رکھ دیتا ہے۔ ان عناصر کے ساتھ ساتھ تکنیک اور افسانوی رویے کا بہت بڑا دخل ہوتا ہے۔ کرداروں کی پیشکش میں افسانہ نگار نے کوئی بھی صورت اختیار کی ہو یا یوں کہا جائے کہ کہانی کا سلوب جو بھی رہا ہو، لکھنے والے نے کوئی بھی تکنیک استعمال کی ہو، محاورے، تراکیب اور ضرب المثل پر مبنی کہانی کا کچھ بھی منظر نامہ ہو کردار جب تک اس میں مرکزیت حاصل نہیں کرتے کہانی اپنی تکمیل کو نہیں پہنچتی ہے۔ وہ داستانوں کا دور تھا بلکہ بادشاہوں، وزیروں، نوابوں، شہزادوں اور شہزادیوں کا دور تھا۔ بیشتر کردار مافوق الفطرت ہوا کرتے تھے۔ وہ مثالی کردار تھے۔ ان کے ساتھ مثالی واقعات پیش آتے تھے اور پھر کسی مثالی نتیجے پر پہنچ کر خوش آئند زمانے کی توقعات جگاتے تھے۔ افسانے میں یہ کردار تمام صفات کا مجموعہ بن کر نہیں رہے۔ یہاں کردار نگاری کا تصور بدل جاتا ہے، کیونکہ افسانے میں سماجی رشتے اور حقیقت بیانی تانے بانے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ فارسٹر نے کہا تھا:

’’نفسیات کے علم اور لاشعور اور تحت الشعور کے مطالعے نے کردار کے باطن کو روشن کر دیا ہے۔‘‘[۴۱]

اس طرح کردار کا باطن حقیقت پسندی ختم ہونے نہیں دے گا بلکہ علامت پسندی بھی اس کے دوش بدوش جاری رہے گی۔ دیکھا جائے تو یہ کردار ایک دوسرے سے مربوط اور ہماری روزمرہ کی زندگی کا پرتو ہوتے ہیں۔ وہ کسی بھی طبقے کے افراد ہو سکتے ہیں۔ وہ انسانی زندگی کے ہر پہلو کی تبدیلی و کشمکش کو ثقافتی، سماجی، اقتصادی اور سیاسی پس منظر میں پیش کرتے ہیں۔ نفسیاتی گتھیاں انسانی ذہن اور کردار کو کس قدر گنجلک بنا دیتی ہیں، اس کا تجسس کلائمکس پر جا کر ماند پڑ جاتا ہے یا نقطۂ نظر عروج کو پہنچتا ہے۔ یہ سب افسانے کی پیشکش اور اس کے اسلوب پر منحصر ہوتا ہے۔

افسانے کی تہذیبی، ثقافتی فضا کرداروں کے وسیلے سے سامنے آتی ہے۔ کسی فرد کی شناخت میں اس علاقے کی ثقافت کا بہت بڑا رول ہوتا ہے۔ افراد کے ذہنی رویوں اور طرز معاشرت سے تہذیب و ثقافت کا اجتماعی اظہار ہوتا ہے۔ دیکھا جائے تو ہر جگہ کا کلچر دوسری جگہوں کے کلچر، زبان، مذہبی عقائد، رسوم وغیرہ کے اعتبار سے الگ اور منفرد ہوتا ہے۔

اس لیے جب افسانہ نگار اپنے فن کا بھرپور مظاہرہ کرتا ہے تو وہ اس بات کا بہت گہرائی سے خیال رکھتا ہے کہ اس کے کرداروں میں ہر وہ چیز جھلکے جس کے پس منظر میں افسانے کی بنت ہوئی ہے۔ اگر افسانے میں گاؤں دیہات کا منظر نامہ پیش کیا گیا ہے تو کرداروں کے رہن سہن، بول چال اور اٹھنے بیٹھنے کے طریقے ویسے ہی ماحول کو ظاہر کریں گے۔ اس کے برعکس اگر نوابی، زمینداری نظام کی نمائندگی کرنے والا افسانہ ہوگا تو اس کے کرداروں کی نشست و برخاست کا اظہار بھی اسی معاشرے کی عکاسی کرے گا۔

ہم اپنے ادبی سرمایے پر اگر نظر ڈالیں تو افسانوی ادب، داستانوں، حکایتوں اور جاتک کتھاؤں کی بڑی گہری جڑوں میں پھلا پھولا ورثہ ہے۔ اس ورثے نے عہد بہ عہد اپنی پہچان اور اظہار کے وسائل تلاش کیے ہیں۔ اظہار کی کیفیات نے علامت، ابہام، اشاریت اور تجریدیت کی تہہ سے افسانے کو وسعت اور گہرائی دی۔ ایسا بھی بار بار ہوا ہے کہ تمثیلوں، استعاروں اور علامتوں کو استعمال کرنے میں بڑی فنکارانہ خوبصورتی کی مثال بنے ہیں، جیسا کہ وحید اختر نے ایک جگہ لکھا ہے:

''گزشتہ چند برسوں میں ہمارے ادبی جرائد تجریدی اور علامتی کہانیاں کثرت سے شائع کر رہے ہیں بلکہ اب تو افسانوں میں کہانی شاذ ہی ہوتی ہے۔ علامت اور علامتی اظہار ہی سب کچھ ہونے لگا ہے۔ تجرید اور علامت یا اشارے میں فرق ہے۔ الفاظ اشارہ بھی ہوتے ہیں، علامت بھی، امر بھی اور استعارہ بھی۔ ادب مجرد تصورات کو بھی مرئی پیکروں میں ڈھالنے کا فن ہے۔ ادب میں افسانہ اپنے لغوی معنی کے لحاظ سے بھی کسی حقیقی یا فرضی واقعہ کا بیان ہے۔ یہ واقعہ تاریخی بھی ہوسکتا ہے، زمانی بھی، نفسیاتی واردات بھی، تاثر کا زائدہ بھی لیکن کہانی میں واقعہ کو بہر حال اہمیت حاصل ہوتی ہے کہ کہانی واقعہ کا بیان ہے اس لیے کہانی کا اسلوب ہمیشہ سے بیانیہ رہا ہے۔''۳۲

دیکھا جائے تو اس بیانیہ میں کردار ہی اپنا مثبت رول ادا کرتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ علامتی افسانے میں چرند پرند یا انسانی جسم میں کردار بنیں، وہاں در و دیوار، میز، کرسی، سایہ، پرچھائی کوئی بھی چیز کردار بن جاتی ہے۔ اکثر علامتی افسانوں کے کردار قیاسی زندگی کے فرد ہوتے ہیں۔ حد تو یہ ہے کہ واقعات یا تو سرے سے ہی غائب ہو جاتے ہیں یا اگر ہوتے ہیں تو منتشر کہانی کی بناوٹ (Texture) اور میک اپ کی شکل میں آتے ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ کہانی میں کہانی پن جتنا غائب ہوگا، اتنی ہی کہانی انوکھی اور کچھ الگ لگے گی۔ بلراج مینرا کی کہانی ''آخری کمپوزیشن'' میں اس قسم کے انوکھے پن کو دیکھا جا سکتا ہے:

''جگ بیتے، اس آج سے پہلے گزرے کل، کھلے آسمان تلے، میں انجانے میں ان گنت الفاظ کھو بیٹھا۔ تاریخ تھا۔ جغرافیہ دیومالا، کہاوتیں، خون کے رشتے، ناطے اور دل کے معاملات، صبح و شام تھے۔ کبوتروں کا پھڑ پھڑانا بھوک تھی اور لغزش یا پیاس ہنستے ہنستے رو دینا شاعری تھی اور روتے روتے ہنس دینا کہانی۔ پو پھٹنے سے پہلے بدھ ملتا، بعد دوپہر خیام اور شام ڈھلے دیوداس۔ کبھی قدرعنا کو آنکھیں نم کیے غم کی تصویر دیکھتے اور کبھی روکھے سوکھے لمبے بال، پریشان سیاہ بالوں میں سورج کے ذرے۔۔۔''۳۳

اس قسم کی کہانیوں سے کہانی کی کوئی اطمینان بخش کسوٹی تو نہیں بنتی، البتہ فینٹیسی (Fantacy) خیال کی اڑان نے یقیناً انسانوں کی مدد کی ہے۔ ذہن کی یہی صورتیں (Magic Realism) جادوئی حقیقت نگاری کی شکلیں اختیار کر لیتی ہیں۔

جادو اور حقیقت کا یہ امتزاج کیا ہمیں الف لیلیٰ کے طرز کی کہانیوں کی یاد نہیں دلاتا؟ جہاں جن، دیو، پریاں اور آسیب کے قصے پڑھتے پڑھتے کردار بالکل حقیقی لگنے لگتے ہیں۔ Fantacy آج کے جاسوسی ادب میں جتنی دیکھنے کو ملتی ہے، کیا وہ الف لیلیٰ، طلسم ہوشربا، داستانِ امیر حمزہ وغیرہ سے زیادہ ہیں؟ شاید نہیں۔ ان داستانوں کے وہ کردار ہی تھے جو قاری کو قصبہ میں ایسا لپیٹ لیا کرتے تھے کہ انہیں شروع کر کے چھوڑ دینا ناممکن ہو جاتا تھا۔ شاید اس لیے کہ اس میں Fantacy کے ساتھ ساتھ زندگی کے وہ تجربے بھی گندھے ہوا کرتے تھے جو زندگی کو اس کے صحیح معنی سے جوڑتے ہیں۔ وہ تصورات کو زندگی کے امکانات سے قریب تر لانے کی ایک سعی بھی کیا کرتے تھے۔ ان غیر مانوس داستانوی کرداروں کی بدولت پڑھنے والا یہ بھی جان جاتا تھا کہ زندگی سراب میں گم ہو جانے کا نام نہیں بلکہ نت نئی صورتوں کی تلاش اور نئے امکانات پیدا کرنے کا نام ہے اور انہیں امکانات کی تلاش نے زندگی کو میدان عمل میں متحرک کیا ہے۔ امکانات کے ساتھ نتائج اخذ کرنا بھی ان داستانوی کرداروں کا اہم رول رہا۔ حضرت امیر حمزہ خیر و نیکی کی علامت ہیں تو پڑھنے والا ان کے واقعات میں خیر و نیکی اور اپنی کامیابی کی تلاش شروع کر دیتا ہے۔ جبکہ لقا، افراسیاب، حیات، جادو، نقارہ نواز اور ملک، خضر، گوہر پوش، بدی اور آخر کار شکست کی علامتیں ہیں۔

گویا کہ یہی علامتی کردار داستان سے نکل کر افسانے میں منتقل ہو گئے۔ خیر و شر کے یہ داستانوی کردار افسانے میں آ کر کبھی انتظار حسین کے ''آخری آدمی'' میں ڈھل گئے۔ کبھی خالدہ حسین کے ''ہزار پایا'' میں اور کبھی منٹو کے ''پھندے'' میں۔ یہ صدیوں سے چلنے والا Symbol کا سفر زندگی کا ایک سفر بن گیا ہے کیونکہ علامت سازی انسان کے ذہن کا ایسا بنیادی عمل ہے جو ہر وقت، ہر لمحہ ہوتا رہتا ہے۔ اکثر یہ عمل شعوری اور بعض دفعہ غیر شعوری، جس کے نتائج سے سمجھ میں آ جاتا ہے کہ ذہن میں کچھ تجربات گزرے ہیں جو علامت کی شکل میں سامنے آ رہے ہیں۔ تخیل اور اپنے ذہن کی رسائی کی بدولت افسانہ نگار ایسے کرداروں کی پرداخت کرتا ہے جو اس کے افسانے کی ہی شناخت بن جاتے ہیں۔ یہ کردار زمانی بھی ہو سکتے ہیں اور رسمی بھی، اجتماعی بھی ہو سکتے ہیں انفرادی بھی، مانوس بھی ہو سکتے ہیں غیر مانوس بھی۔ حیات و کائنات کے کسی بھی حصہ کو کردار بنانا افسانہ نگار کی اپنی ذہنی کاوش ہوتی ہے۔ نفرت انگیزی نے آج کے انسان کو کس طرح گھیر لیا ہے۔ وہ افسانے میں خوفناک درندوں کی شکل میں کبھی لومڑی، کبھی چیتے، کبھی شیر اور کبھی لکڑ بگھا کی علامت بن کر سامنے کھڑا نظر آتا ہے۔ اب یہ دیکھنے اور پڑھنے والے کی سمجھ پر موقوف ہوتا ہے کہ وہ تخلیق کا تاثر کس طرح قبول کرتا ہے۔ علامتوں اور تعبیرات کا یہ لامتناہی سلسلہ کن لوازمات کے ساتھ مسائل یا حالات کی عکاسی کرے

اس کی تفہیم خود قاری کے ذمہ کر دی جاتی ہے، خواہ کہانی کی تفہیم قاری کی گرفت میں آئے یا نہیں۔ زمان و مکان اور زندگی کی حقیقتیں صرف سوچنے والے کی اپنی سمجھ (Recipiency) تک محیط ہو جاتی ہے۔ اس قسم کی کہانیاں اپنے رویے اور برتاؤ سے اپنا مافی الضمیر ، تحرک اور تاثر بکھیرتی ہیں۔ مثال کے طور پر خالدہ حسین کی کہانی ''سواری'' جس میں چلتے پھرتے تین انسانی کردار ہونے کے باوجود گاڑی بھی اہم کردار بن گئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

''اسی دن سے گاڑی نے اپنا راستہ بدل لیا ہے۔ اب وہ شہر سے نہیں گزرتی۔ پل سے ہو کر کچے میں اتر جاتی ہے اور مضافات کا رخ کرتی ہے۔ اہل شہر اس دکھ، دہشت بھری مہک کے اس طرح عادی ہو چکے ہیں کہ اس کا احساس نہیں رکھتے اور سمجھتے ہیں کہ وہ تلوار کی کاٹ کاٹتی لہریں کر گئیں بھولی بسری کہانی کی طرح۔ مگر میں اب بھی انھیں اپنے جسم میں اترتا جان پاتا ہوں اور دن رات میرے اندر بولتا ہے'' اب تمہاری باری ہے۔ اب تم دیکھو گے اور آج میں اس پل پر آن کھڑا ہوا ہوں اس سواری کے انتظار میں۔''۳۴

اس قسم کی کہانیوں میں منتشر انداز تو ضرور قاری کو متحیر کرتا ہے اور وہ کہانی کے بنیادی تصور کے تار و پود کو تلاش کرتا رہتا ہے۔ اشارے کنایے کہیں کہیں اسے صحیح سمت دکھاتے ہیں لیکن دوسرے لمحہ پھر اس کے سامنے تنگ و تاریک گلی کا سا منظر آ جاتا ہے۔ ایسے میں اگر اس کی انگلی تھام کر کوئی کردار اسے کہانی کی صحیح تفہیم کراتا ہے تب ہی اسے نافہمی کی بھول بھلیوں سے نجات ملتی ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ ہر علامتی افسانے میں پڑھنے والے تہہ در تہہ معنی کی تلاش میں ہی کھو جائیں۔ بہت ساری کہانیاں کرداروں کی بدولت، فرد کی مجبوریوں، اس کی داخلی اور خارجی کشاکش، وقت و حالات کی سفاکی، تہذیب و ثقافت کی کرم خوردگی، اپنی تمام تر صلاحیتوں کے باوجود بے بسی، ناکامی، نامرادی وغیرہ کی آگہی کرا دیتی ہے۔ مثلاً قمر احسن کے افسانہ ''ابابیل'' کو دیکھا جا سکتا ہے جس میں فرد بیک وقت مذہب، ثقافت، تہذیب و روایات، پرانی اقدار و نظریات، عقائد و توہمات، جنس اور فطرت کے تقاضوں سے الجھتا نظر آتا ہے۔ اس تصادم کی کیفیت ''ابابیل'' کی علامت کے ذریعے پیش کی گئی ہے:

''جسم کی گرد اور سیاہیوں کو چھڑا کر آہستہ سے کمرہ کھولا تو سامنے ہی میلے کپڑوں کے ڈھیر پر گڈو کو سوتا پایا۔ سارے کمرے میں گرد تنکے پر اور بالوں کے گچھے بکھرے ہوئے تھے۔ اسی دم چارپائی کے پاس نظر پڑی تو ایک ابابیل کے بچے ہوئے خون آلود پیر، کچھ ہڈیوں کے ٹکڑے اور آنتوں کے ریشے دکھائی دیئے۔ سب صاف کر کے میں نے ایک طویل سانس لی اور سوتے ہوئے گڈو کو سختی سے گردن پکڑ کر بے دردی سے باہر اچھا دیا اور دروازہ کھلا چھوڑ کر باہر نکل آیا۔ واپس آیا تو نظر اوپر دیوار کے کونے پر پڑی۔ کونے میں گھونسلا مکمل ہو چکا تھا اور فرش پر بے شمار گرد، تنکے اور بالوں کے گچھے بکھرے ہوئے تھے۔ میں دہشت زدہ دروازہ میں باہر سے کنڈی لگا کر ہانپنے لگا۔''۳۵

تصادم اور نبرد آزمائی کی کیفیت، افسانے کا کردار ابابیل سے اپنی شکست تسلیم کر لیتا ہے۔ ابابیل یہاں اپنی

وسیع تر معنویت کے ساتھ ذہن و دماغ پر حاوی ہوجاتی ہے۔ پڑھنے والے کا دھیان بے اختیار ان قوتوں کی جانب جاتا جن سے انسان آج متصادم ہے اور جہاں بے بسی اور محرومی کی تصویر صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ ادھر المیہ حساس قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ اسی طرح ''ابابیل'' کے کردار سے زندگی کی کشاکش اور تلخ حقائق کی تصویر سامنے آتی ہے۔

اسی ذیل میں انور قمر کے افسانہ ''منو کی ارتھ ہین یاترا'' کا ذکر بھی بے جانہ ہوگا۔ یہاں منو معصوم اور سادہ لوح عوام کا نمائندہ کردار ہے جو ہر عہد میں فریب کھائے رہے ہیں اور راہبر انہیں بھٹکاتے رہے ہیں۔ کہانی کے کردار منو کو بھی ایسے ہی خود غرض اور مکار رہبروں سے سابقہ پڑتا ہے۔ وہ ایک معصوم، شریف، نیک، محنتی اور سادہ لوح انسان ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ زندگی کے سفر میں ہمیشہ کسی نہ کسی رہبر کی ضرورت رہی ہے۔ اسی عقیدے کے ساتھ وہ اپنا سفر شروع کرتا ہے۔ راستے میں ایک خستہ و پریشان حال آدمی مخالف سمت سے آتا دکھائی دیتا ہے۔ منو اس سے سوال کرتا ہے:

> ''بھائی تم نے کسی قافلے کو راہ میں جاتا دیکھا؟''
> ''قافلہ؟'' مسافر نے استفہامیہ لہجہ میں کہا۔
> ''ہاں ایک مہا پرش کی قیادت میں جاتا ہوا۔''
> ''مہا پرش کی قیادت میں۔۔۔'' مسافر بڑبڑایا۔
> ''ہاں'' منو بے ثباتی سے بولا۔
> ''مٹیالے رنگ کا انگرکھا پہنے ہاتھ میں لٹھ لیے وہ ابھی ابھی اتر کی دشا میں گئے ہیں۔''
> ''اتر کی دشا میں۔'' مسافر نے دہرایا۔
> پھر بولا ''میں بھی تو اتر کی دشا سے آرہا ہوں۔''
> ''تو پھر تمہاری بھینٹ ضرور ہوئی ہوگی۔'' ان سے منو نے بڑے شوق سے کہا
> '' مہاراج! یہ کیا فرما رہے ہیں آپ؟'' یہ سوال تو ہزاروں پوچھ چکے ہیں مجھ سے اس راہ میں۔۔۔''[۳۶]

افسانہ نگار نے منو کے کردار کے ذریعے یہ احساس دلایا ہے کہ آج کوئی معتبر راہبر نہیں۔ اس لیے بہتر ہے کہ انسان اپنی راہیں خود متعین کرے۔ اپنا راستہ خود ڈھونڈے، اپنی زندگی خود کامیاب بنائے۔ ظاہر ہے یہ ایک وجودی احساس ہے کہ بس چلتے جانا ہے کہاں، کس طرف، کدھر؟ یہ سب سوالات بے معنی ہیں۔

علامتی افسانہ نگار اس امر کا احساس دلاتے ہیں کہ آج کا فرد بغیر چہرہ کا ہو گیا ہے۔ اس کی اپنی شناخت کھو چکی ہے۔ وہ انسانی خوبیوں سے محروم ہو گیا ہے۔ معاشرتی بحران اور عدم تحفظ کا احساس شفق کے یہاں بھی ملتا ہے۔ اسلوبِ بیان کے اعتبار سے ان کے افسانے تمثیلی اور استعاراتی اظہار کے حامل ہیں۔ ان کی کہانیوں میں علامتی کردار بھی بڑا

اہم رول ادا کرتے ہیں۔ ان کا افسانہ ''سمٹی ہوئی زمین'' زندگی کی اہمیت اور معنویت پر روشنی ڈالتا ہے۔ حیات دکھوں سے گراں بار سہی، مگر اس کی لذتیت سے انکار ممکن نہیں۔ وفورِ غم سے انسان تھوڑی دیر کے لیے زندگی سے نالاں اور برگشتہ ہوسکتا ہے لیکن زندگی خاک کا ڈھیر بن جائے، یہ برداشت نہیں کرسکتا۔ گویا زندگی کی معنویت اس وقت آشکار ہوتی ہے جب اسے موت کے روبہ رو رکھ کر دیکھا جائے۔ یہ ایک وجودی فکر ہے جس کا اظہار سمٹی ہوئی زمین میں دلکش انداز میں ہوا ہے۔ اس کہانی کا اپاہج اور زخمی کردار مرنے کا فیصلہ کرتا ہے، لیکن جب وہ موت کے روبہ رو ہوتا ہے تو اس کا فیصلہ بدل جاتا ہے۔ وہ اپنے ساتھی کا اٹھا ہوا ہاتھ پکڑ لیتا ہے۔ اس طرح وہ زندگی کو موت پر یا اثبات کو نفی پر ترجیح دیتا ہے۔

افسانے میں کرداروں کو علامتی رنگ دینے والے ایک معروف افسانہ نگار سلام بن رزاق کے افسانوں میں علامتی کردار دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' میں مرکزی کردار کہتا ہے:

> ''نہ تم جانتے ہو کہ تم کہاں جا رہے ہو، نہ میں جانتا ہوں کہ میں کہاں جا رہا ہوں، کوئی نہیں جانتا کہ ہم سب کہاں سے چلے تھے، کہاں جا رہے ہیں۔ جب سفر ہی زندگی کی شرط ٹھہری تو پھر سفر اکیلے بھی جاری رکھا جاسکتا ہے، بھیڑ کا احسان کیوں لو؟۔''
>
> ''سب دھوکا، سب فریب، عزیز، رشتہ دار، گھر، جائیداد، خاندان، عزت یہاں تک کہ کتابیں بھی اور زندگی؟ نہیں۔ زندگی ایک سوال کی شکل میں اس کے آگے آگے چل رہی تھی اور وہ دیوانہ وار اس کے پیچھے لپکا جا رہا تھا۔''[۳۷]

یہ کردار بتا رہا ہے کہ کسی کو نہیں معلوم کہ سفر کا رخ کیا ہے اور اسے کہاں جانا ہے؟ گویا زندگی فرد کا مسئلہ ہے اور وہ اس مسئلے میں کسی کا شریک نہیں۔ وہ تنہا ہے، اکیلا ہی اسے افر کا بوجھ اٹھانا ہے۔ رشتے ہوں ہی نام نہاد ہیں۔

جدیدیت نے بار بار یہ احساس دلایا ہے کہ جنگ وجدل میں گھرا ہوا انسان خوف و دہشت کے سائے میں جی رہا ہے۔ سائنس نے پہلے سے زیادہ مہلک اور طاقتور ہتھیاروں اور اسلحوں کی ایجاد کی ہے۔ یہ جان کر تو اس کی روح کانپ جاتی ہے۔ وہ خود کو بارود کے ڈھیر پر بیٹھا ہوا محسوس کرتا ہے۔ اس کی آنکھیں نیند سے اور دل سکون سے محروم ہے۔ علامت کے پیرائے میں لکھنے والے افسانہ نگاروں نے اپنے موضوعات اور کردار بھی اسی خوف و دہشت کی تصویروں میں ڈھالے۔ اس سلسلے کی ایک کڑی رتن سنگھ کا افسانہ ''میٹھی دھوپ'' ہے۔ اس کے عنوان سے بڑا شاعرانہ احساس ہوتا ہے، لیکن اس کی لطافت کے پس پردہ حقیقت کیا ہے، پڑھنے کے بعد ہی علم ہوتا ہے۔ سورج اس افسانے کا علامتی کردار ہے۔ وہ صبح اٹھ کے زمین کو صحیح وسالم دیکھنے کا متمنی ہے لیکن ابر آلود فضا میں اسے کچھ بھی سجھائی نہیں دیتا۔ ناگہاں بجلی چمکتی ہے اور وہ اس کی روشنی میں ٹرائے کی جنگ، مہابھارت کی لڑائی، سکندر کا حملہ، چنگیز خان کا غیظ وغضب، ہٹلر کی سنگ دلی، اتحادیوں کے انتقال وغیرہ کا مشاہدہ کرتا ہے۔ جنگِ عظیم کے دھماکوں کے بعد اسے یقین سا ہو چلا ہے

کہ اب زمین کا نام ونشان تک باقی نہیں رہے گا، لیکن ہوتا ہوں ہے کہ:

> ''بادل پھٹنے شروع ہوئے تو سورج کی کرنوں نے جلدی سے بادلوں کو چیرتے ہوئے زمین کو دیکھا اور اسے صحیح وسلامت پا کر اطمینان کی سانس لی۔ سورج بادلوں میں ہو رہی لڑائیوں کو دیکھ یہی سوچ کر گھبرا رہا تھا کہ اس دوران زمین پر کیا بیت رہی ہوگی۔ زمین پر اور کچھ تو نہیں ہوا البتہ اتنے بادلوں کے برسنے سے جگہ جگہ باڑھ آگئی تھی۔ دریا کالے ناگ کی طرح آپے سے باہر ہو کر بستیوں کو اپنے گھیرے میں لے رہے تھے لیکن پھر بھی سورج کے لیے یہ اطمینان ہی کافی تھا کہ اس باڑھ سے دنیا والے کسی نہ کسی طرح بچ ہی جائیں گے۔'' ۳۸

یہاں بادل، باڑھ، دریا، طوفان وغیرہ جنگ کی تباہ کاریوں کے بارے میں بتانا چاہ رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ علامتیں اپنے مختلف انداز میں کبھی جزوی اور کبھی کلی طور پر ہمارے سامنے آتی ہیں۔ ان کا مفہوم تلازمے کے سہارے اور کبھی شعور کی رو کے ذریعے سمجھا جا سکتا ہے۔ علامتی منظر نامے کی وسعتوں کے بڑے حصے پر قومی اور بین الاقوامی سیاست نے قبضہ کر رکھا تھا۔ آج بھی عالمیت یا گلوبلائزیشن کے زمان ومکان کی طنابیں کھینچ کر مشرق ومغرب کے مسائل کو اس تکنیک نے بڑے فنکارانہ انداز سے افسانے میں سمو دیا ہے۔ دراصل یہ ہمارے عہد کا عجیب تضاد ہے کہ تمام تر نت نئی تکنیکوں، مادی آسائشوں اور صنعتی ترقیوں کے باوجود انسان کو سکون میسر نہیں۔ وہ پریشان اور خود کو لٹا پٹا محسوس کرتا ہے۔ علامتی کردار بھی اسی بے سکونی اور بے چینی کے غماز ہیں۔

ہر افسانہ نگار نے الگ الگ سانچوں میں کرداروں کو ڈھالا ہے۔ بلراج مینرا کی علامت سازی کو کرداروں کے گرد و پیش دیکھتے ہیں تو وہ اپنے افسانے میں Abstract کا Concrete سے اور Concrete کا Abstract سے رشتہ جوڑتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کمپوزیشن ایک میں واحد متکلم بھی ایک کردار ہے۔ یہ کردار جدید انسان کا عکس ہے۔ وہ آزادی کا متمنی ہے۔ اخلاقی، معاشرتی اور سیاسی اصول اسے جبر معلوم ہوتے ہیں۔ وہ اپنی شناخت کا متلاشی ہے۔ یہ شناخت تب ہی ممکن ہے جب وہ اپنے کاندھے سے بے بسی، مجبوری اور جہالت کا جوا اتار پھینکے۔ ''ہوا'' جو آزادی کا ستعارہ ہے، اسے جبر کے حصار سے باہر آنے پر اکساتی رہتی ہے:

> ''اور پھر ایک دن کہ سورج محوِ سفر تھا۔ میرے کان میں اجنبی ہوا نے چپکے سے کہا، ''میرے نادان دوست تم سورج اور سائے کا مرکز ہو۔ سورج اور سایہ تمہارے گرد گھومتا ہے اور پھریوں ہونے لگا کہ ادھر میری آنکھ کھلتی ادھر سورج طلوع ہوتا۔ ادھر میں سفر پر روانہ ہوتا ادھر سورج سفر پر روانہ ہوتا۔ ہم منزلیں طے کرتے بڑھتے رہتے اور پھر ادھر مجھے نیند آتی ادھر سورج غروب ہو جاتا۔'' ۳۹

یہاں سورج اور سایہ ''جبر'' کی علامت بن کر سامنے آتے ہیں۔ گویا انسان اپنی ہی بے وقوفی کی وجہ سے اپنے ہی بنائے گئے اصولوں کے حصار میں مقید ہو گیا ہے۔ اب اس حصار سے نجات کی ایک ہی سبیل ہے کہ وہ اسے توڑ کر بالکل باہر نکل آئے۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح ہوا کسی حصار کی پرواہ نہیں کرتی۔ ہوا کی کوئی منزل نہیں۔ اس کا راستہ

مقرر نہیں۔ وہ جدھر چاہتی ہے بہتی ہے۔اجنبی ہوا آزادی کے متلاشی کردار کو یہی خوش خبری سنا رہی ہے کہ اسے بھی اپنی منزلوں کی پرواہ کیے بغیر مقررہ حدود کو توڑ کر باہر نکل آنا چاہیے۔

ہر زمانے میں جبر واستحصال کے خلاف ابتدائی بغاوت یا سرکشی جب شروع ہوتی ہے تو وہ علامتی ہی ہوتی ہے۔ باغی یا انقلابی عام آدمی ہو یا خاص کہیں نہ کہیں اس کے سینے میں ایک حساس دل اسے کچھ کر گزرنے پر مجبور کرتا ہے پھر اگر وہ علمی یا ذہنی اعتبار سے تھوڑا باشعور ہے تو یقیناً وہ ایسی بات کہہ دے گا یا لکھ دے گا جو اجتماعی شعور کو بیدار کر دے گی۔ بڑی بڑی تحریکیں اور انقلابات اپنے ابتدائی دور میں کسی نہ کسی Symbol سے شروع ہوئے۔ دنیا کے بڑے ممالک کے انقلاب اسپین، فرانس ہو یا روس، انگلستان ہو یا امریکہ مغربی ایشیائی ممالک میں ہوں یا مشرق وسطیٰ میں، ہر جگہ مختلف Signs یا Symbols سے پہلے تبدیلی کا بگل بجایا گیا۔

اسی طرح نظریاتی، مذہبی اور ادبی تحریکوں کی ابتدا بھی انہیں نشانات اور اشاروں کے سہارے ہوئی۔ مذہبی فلسفوں سے نکلنے والی علامتوں نے بھی ادب میں اپنا خاص اہم مقام بنایا۔یہیں سے اساطیر اور دیومالائی اثرات ادب کی دیگر اصناف کے ساتھ افسانہ پر حاوی ہوئے۔بھگتی تحریک اور ہندی فلسفے سے بہت سارے کردار ابھر کر سامنے آئے اور علامتی افسانے کا ناگزیر حصہ بن گئے۔ Myth یا اساطیر نے قصے کہانیوں کو نئی سمتیں اور نئے Symbols دیے۔ افسانے کے حوالے سے اساطیری Symbols اور وضاحتی کرداروں کو نبھانے کا ہنر راجندر سنگھ بیدی کے یہاں بڑا کامیاب نظر آتا ہے۔ بیدی عصری زندگی کو پیش ہی کچھ اس طرح کرتے ہیں اور کرداروں کے نام جیسے ''اندو'' اور ''مدن'' وغیرہ ایسے دیتے ہیں کہ اساطیری استعارے یا علامتیں عہد قدیم اور عہد جدید کی کشمکش کو دکھانے لگتی ہیں۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں بیدی نے بنیادی کردار کو ''اندو'' نام دے کر کتنے معانی اس میں پوشیدہ کر دیے ہیں۔ بقول گوپی چند نارنگ اندو اور مدن کے جوڑے نے خوبصورت استعاراتی جذباتیت پیدا کر دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن ومحبوبیت کا اور پھولوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے آبِ حیات کا مظہر ہے جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن سے ہے۔ مدن لقب ہے عشق ومحبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشٹی کے مثبت اور منفی تتووں Elements کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔۔۔ اندو موضوع ہے اور مدن اس کا معروض۔''[۲۸]

جس طرح چاند کا وجود کبھی گھٹتا، کبھی بڑھتا ہے اسی طرح 'اندو' چاند سے منسوب ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے اس کردار کا سفر بھی تخلیق سے تکمیل اور تکمیل سے تخلیق کی طرف جاری رہتا ہے۔ اندو کبھی روشنی سے تاریکی میں کھو جاتی ہے اور کبھی عدم سے وجود کا سفر طے کرتی ہے۔ وہ کبھی پونم کا چاند بنتی ہے اور کبھی اماوس کی رات۔ آخری منظر میں جب

مدن اندو سے بچ کر بازار جانے کی کوشش میں ہے تو اندو کے منہ سے بے ساختہ اقرار اور انکار کی اذیت سے ظاہر ہوتی ہے گویا کہ ''پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس تھی۔۔۔''

کیسی شبنم کی سی ٹھنڈک اور ممتا کی پھوہار اندو کے لفظوں سے برستی ہے جب وہ مدن سے کہتی ہے:

''اب میں تمہاری ہوں۔اپنے بدلے میں تم سے ایک ہی چیز مانگتی ہوں۔''
روتے وقت بھی ایک نشہ تھا۔مدن نے کچھ بے صبری اور کچھ دریا دلی کے ملے جلے شبدوں میں کہا،''کیا مانگتی ہو۔تم جو کہوگی میں دوں گا۔''
''پکی بات؟''اندو بولی۔
مدن نے کچھ اتاؤلے ہوکر کہا،''ہاں ہاں۔۔۔کہا جو پکی بات۔''
لیکن اس بیچ میں مدن کے من میں ایک وسوسہ آیا۔میرا کاروبار پہلے ہی مندا ہے۔اگر اندو کوئی ایسی چیز مانگ لے جو میری پہنچ سے باہر ہو تو پھر کیا ہوگا؟ لیکن اندو نے مدن کے سخت اور پھیلے ہوئے ہاتھوں کو اپنے ملائم ہاتھوں سے سمیٹتے ہوئے اور ان پر اپنے گال رکھتے ہوئے کہا،''تم اپنے دکھ مجھے دے دو۔''[۱۴]

اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہر افسانے کی اپنی تکنیک اور اس کا اپنا فن ہوتا ہے۔اس کی دریافت افسانہ نگاروں کی صلاحیت پر منحصر ہوتی ہے اور یہاں پر بیدی کے تکنیک اور کرداروں کے اس انداز نے افسانے کو زندگی بخش دی ہے۔تہہ داری اور اشاریاتی انداز عقائد اور روایات کے تلازموں سے بھرپور بیدی کے یہاں بڑا منفرد اور پرکشش نظر آتا ہے۔علامت اور اساطیر کے برمحل استعمال نے ان کے کرداروں میں جان ڈال دی ہے۔

علامتی رنگ میں رنگے ہوئے کردار عہد ساز افسانہ نگار بیدی،منٹو کے یہاں ان کے فن کی بھٹی میں تپ کر کندن بن گئے ہیں۔زندگی کی جدوجہد بار بار یہ احساس دلاتی ہے کہ انسان کتنے مراحل اور مسائل سے گزرے۔وہ انسانیت کے خاص وصف درد کو ہر لمحہ سمیٹے ہوئے ہے۔یہ درد ہی ہے جو کبھی ایشر سنگھ،کبھی بابو گوپی ناتھ،کبھی سوگندھی اور کبھی منگو کوچوان (منٹو) کو اس سماج کی فطرت اور انسانی جبلتوں سے بھرپور دکھاتا ہے۔حالانکہ یہ افسانے علامتی افسانوں کی فہرست میں نہیں آتے لیکن ان کے کردار اس آرزومندی اور بے چینی کے گواہ ہیں جو ناانصافی کی تپش اور اپنی ذلت و ہتک کی تڑپ سے بوکھلا اٹھتے ہیں۔منٹو کے یہاں کردار بیدی کے کرداروں کی طرح بے داغ،صاف،جنسی زندگی اور پاک دامنی پر ناز کرنے والے نہیں ہوتے، بلکہ اس کے کرداروں سے جب خوبصورت،خوشنما غلاف آہستہ آہستہ ہٹتا ہے تو ایک نہایت گندی اور ریاکار روح کی پرتیں سامنے آتی ہیں۔یہ ریاکاری کردار کی نہیں بلکہ اس سماج کی ہے جہاں برائی پر پردہ ڈالنے کی رسم جاری ہے۔منٹو نے سماج کی کریہہ اور اذیت ناک تصویر اپنے کرداروں کے ذریعہ پیش کی ہے۔یہی وجہ ہے کہ جنسی موضوعات کی حمایت کرنے والے منٹو کے کردار سفا کی اور ظلم وستم کی داستان بن گئے ہیں۔

بیدی اور منٹو کے ساتھ کرشن چندر کے کچھ علامتی کرداروں کا ذکر نہ کرنا ناانصافی ہوگی۔ ''مہالکشمی کا پل'' کا ہر کردار بھوک افلاس اور انسان کی بنیادی ضرورتوں کے پورا نہ ہونے کی علامت ہے۔ وہاں پر مختلف رنگوں کی ساڑیاں ہی حسرت زدہ متوسط طبقے کی داستان بیان کر رہی ہیں۔ کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ، خوش حالی اور مفلوک الحالی کے تجاد کو پیش کرنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ کرشن چندر نے اگر چہ براہِ راست علامتی افسانوں کے لیے اپنے فن کو نہیں استعمال کیا، لیکن کہیں کہیں افسانہ یا اس کے کردار علامتی بن جاتے ہیں۔ اسی ذیل میں ان کا ایک افسانہ ''چابک'' ہے جو جنسی تسکین حاصل کرنے کا ایک ذریعہ بن گیا ہے۔ یہ ایک مادیت پسند نوجوانوں کی داستان ہے جو متوسط طبقے کی دلکش عورت پر فریفتہ ہو جاتا ہے اور اس کے شوہر کو لاکھوں کی لالچ دے کر اپنی خواب گاہ میں بلانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ نوجوان چابک سے عورت کو خوب مارتا ہے لیکن عورت برداشت کرتی ہے۔ لیکن ایک دن اس کے ہاتھ سے چابک لے کر اسے پھٹکارنا شروع کر دیتی ہے۔ نوجوان کے ہوش ٹھکانے آجاتے ہیں۔ یہاں ''چابک'' دولت مندوں کی سادیت پسندی اور نفسیاتی بیماریوں کو ظاہر کرنے کا ایک طنزیہ چابک بن گیا ہے۔ Sadism سے بھرپور اس قسم کے کردار نفسیاتی پیچیدگی کے ساتھ اس انسانی فطرت کی بھی نمائندگی کرتے ہیں جو انتقام کی آگ بھڑکاتی ہیں۔ یہاں یہ بات ذہن نشیں رکھنا ضروری ہے کہ بیدی، منٹو، کرشن چندر کا شمار ہرگز علامتی افسانہ نگاروں میں نہیں کیا جاسکتا لیکن ان کے افسانوں کے کرداروں کو ضمنی طور پر یہاں دکھانا ناگزیر ہو جاتا ہے کہ وہ کہیں نہ کہیں علامت کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔

یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ افسانہ قدیم روایت کا حامل ہو یا جدید تکنیک سے بھرپور، کردار کی اپنی ایک نوعیت ہوتی ہے۔ وہ کردار پریم چند کی روایت کے افسانہ نگار کے بھی ہو سکتے ہیں اور جدیدیت کے حمایتی افسانہ نگار کے بھی۔ کردار یقیناً واقعہ پر فوقیت رکھتے ہیں۔ واقعہ نگاری پر کردار نگاری کس طرح حاوی ہوتی ہے، یہ بات ہنری جیمز نے اپنے ایک مضمون The Art of Fiction میں اس طرح بیان کیا ہے:

> ''کردار کیا ہے اگر وہ واقعے کی تعین نہیں ہے؟ واقعہ کیا ہے اگر وہ کردار کی وضاحت نہیں کرتا؟
> کوئی تصویر یا کوئی ناول کیا ہے اگر وہ کردار کے بارے میں نہیں ہے؟ کردار کے علاوہ ہم ناول یا
> تصویر میں تلاش ہی کیا کرتے ہیں اور حاصل ہی کیا کرتے ہیں؟''[۴۲]

اس قول کی روشنی میں کردار کی اہمیت بڑھ جاتی ہے، اس حوالہ سے زیادہ کہ واقعہ کی نوعیت کو سمجھانے میں کردار کا کیا رول رہا۔ کردار سے متعارف ہونے والا افسانہ نگار پرچھائیں کی طرح افسانے میں چلتا رہتا ہے۔ ساتھ ہی اس کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ کردار کو واقعہ سے اور واقعہ کو کردار سے بے نیاز نہیں ہونے دے۔ خود افسانہ نگار کے اپنے مزاج اور سوچ کی جہت پر بھی منحصر ہے کہ وہ کردار کے عمل کو دکھانے کے لیے شعور کی رو Stream of consciousnes کو اپناتا ہے یا نفسیات کے کسی اور آزاد تلازمۂ خیال سے اس کو پڑھنے والے تک پہنچاتا ہے۔ ایک طرح سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ

کردار کو جزئیات کے ساتھ پیش کرنا خود افسانہ نگار کے فن پر مبنی ہوتا ہے۔ وہ گھٹن اور حبس کی فضا میں کردار کا گلا گھونٹنا نہیں چاہتا ہے، بلکہ اشاراتی یا علامتی عناصر سے اپنے افسانے اور اپنے کردار کو سجانا چاہتا ہے۔ خود گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون ''اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ: بلراج مینرا اور سریندر پرکاش'' میں کردار کے حوالے سے کہا ہے:

> ''علامتی افسانے میں ٹھوس کرداروں کا کام تمثیلوں اور علامتوں سے لیا جاتا ہے....علامتوں کے حسی پیکر ہوتے ہیں لیکن بعض علامتوں سے افسانہ نگار فضا آفرینی کا یا محض خاص طرح کے تاثر ابھارنے کا کام لیتا ہے۔ ایسے افسانے کا کمال ہے کہ وہ لغوی اور علامتی دونوں سطحوں پر پڑھا جا سکے۔''[۴۳]

زندگی نے چھوٹے یا بڑے ادیب کے ساتھ جو حشر سامانیاں کی ہیں وہ انہیں کردار کی گفتار سے پیش کرتا ہے۔ جدید افسانے کو آزادی کے بعد خون خرابے کے طوفان سے گزرنا پڑا۔ وہ ان نامساعد حالات کو روایتی انداز میں نہ لا کر ایک نئی تکنیک سے نبرد آزما ہوا، چنانچہ افسانے کے کردار بھی اسی تکنیک کے مظاہرے کے علم بردار بنے۔ ملک کی تقسیم نے گویا کہ جسم کے ہی دو حصے کر دیے۔ اس سانحہ نے کرداروں کے حوالے سے ذات کے کٹے ہوئے حصے کو افسانے میں تلاش کرنا شروع کر دیا۔ تقسیم کے بہانے لاکھوں افراد نقلِ مکانی اور ہجرت کے لیے مجبور ہو گئے۔ اس ٹوٹ پھوٹ اور بکھراؤ نے فنکار کو ایک اور موضوع دے دیا اور اس نے ایک ماہر سرجن کی طرح کٹے ہوئے عضو کو کسی طرح جوڑنے کی کوشش کی۔ جوڑنے کا کام کرداروں کی تخلیق نے کیا۔ اس تہذیبی سانحے اور انسانیت سوز حالات کو افسانے میں کرداروں نے خوب نبھایا۔ ہجرت اور غریب الوطنی کے مسائل نے جس طرح ذہنوں کو جھنجھوڑا، اس سے فنکارانہ شعور گہرے طور پر متاثر ہوا۔ بقول انتظار حسین:

> ''پاکستان بننے کے بعد صورتِ حال بالکل مختلف ہوگئی۔ وہ یہ کہ ایک ساتھ ہمیں یہ احساس ہوا جب تقسیم ہوگئی، ملک بن گیا تو ہم میں سے جو انٹلکچوئل تھے ان کا Involvement نہیں تھا تحریکوں کے ساتھ۔ اس لیے یکا یک یہ سوال پیدا ہوا کہ یہ آخر ملک کیسے بن گیا؟ ہم ایک الگ قوم ہیں کیا؟ کیا ہماری تہذیب الگ ہے؟ یہ سوالات تشویش کے سوالات تھے، انہوں نے بے اطمینانی اور اضطرابی پیدا کیا۔''[۴۴]

کرب اور اذیت کے اس طلاطم نے افسانے کو ہیئتی تجربوں سے دوچار کیا۔ پلاٹ، کردار، واقعہ، فضا اور اظہار کے لیے نئے نئے انداز اس حادثہ کے راوی بن گئے۔ گرچہ واقعہ وہی تھا لیکن تہہ داری، علامت، ابہام اور اشاریت کے پردے میں اسے بیان کیا گیا۔ ہجرت اور سفر کی قیامت خیزی مختلف انداز سے پیش کی گئی ہے۔ کبھی خالدہ حسین نے ''سواری'' میں اس درد کو کرداروں کے ذریعے پیش کیا ہے، کبھی غیاث احمد گدی ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' اور ''سرنگ'' سے اس حادثہ کی توضیح کرتے نظر آئے۔ افسانہ ''سرنگ'' میں عورت اور مرد کردار کی گفتگو، جذبات اور تخیل اور فرقہ پرستی کی دہشت کو بڑی سنجیدگی سے پیش کیا ہے۔ ''سرنگ'' کو علامتی انداز میں فرقہ واریت کے خوف اور اس کی بربادی سے پڑھنے والا خوفزدہ ہو جاتا ہے۔ انتظار حسین نے اس المیہ کو ''سفر''، ''دوسرا راستہ''، ''کٹا ہوا ڈبہ''، ''شہر

افسوس''، ''ٹانگیں''، ''پرچھائیں'' اور ''ہڈیوں کا ڈھانچہ'' کے حوالے سے دکھانے کی کوشش کی اور کبھی سید محمد اشرف نے ''ڈار سے بچھڑے'' میں ایسے کردار پیش کیے جن میں کوئی ہجرت کے تجربے کے احساس سے عاری ہے اور کوئی اس درد سے تڑپ رہا ہے۔ اقبال متین نے ''شہر آشوب''، ''پل صراط'' اور ''آواز کا انتظار'' میں دلگداز واقعات کو علامتی کرداروں کے ذریعے پیش کیا۔ ان افسانوں میں ہندو۔مسلم تصادم اور ہنگامے علامتی اور استعاراتی انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ علامت، تجرید اور ابہام سے بھرپور تقسیم اور ہجرت کے کرب کو بیان کرنے والے جوگندر پال کے افسانے ''پیاس''، ''انتم پاٹھ''، ''پناہ گاہ''، ''پاتال'' اور ''باشندے'' وغیرہ اہم افسانے ہیں۔ انور سجاد نے علامتی اور تجریدی اسلوب میں اسی حادثہ کو ''نہ مرنے والا'' میں دکھایا۔ افسانے کی فضا دھوپ چھاؤں جیسی ہے کہانی چلتی رہتی ہے اور اچانک غائب ہو جاتی ہے اور پھر اچانک حاضر ہوتی ہے۔ ''نہ مرنے والا'' ایک بار پڑھنے سے سمجھ میں نہیں آتا کیونکہ اس میں کرداروں کو ذرا گہرائی سے علامتی رنگ میں ڈبو کر پیش کیا ہے۔ اس افسانے کا مخصوص کردار قتل کیا ہوا وہ انسان ہے جو قاتل کا تعاقب کرتا ہے۔ اسے ذہنی اذیت اور کرب سے بے حال کر دیتا ہے۔

علامتی افسانے کے کردار ہجرت، تقسیم، فرقہ واریت، نفرت اور مسائل کی گہما گہمی میں زندگی کے کتنے غم ناک پہلو دکھا گئے، اس کا اندازہ اس قسم کے افسانوں کو پڑھ کر ہی ہوتا ہے۔ ان کی تاریخی حیثیت کل بھی اتنی ہی تھی اور آنے والے کل میں بھی رہے گی۔ اپنے موضوع کی نمائندگی کرنے والے یہ کردار ہر مذہب اور ہر فرقے کے درمیان سے نفرت کی دیوار توڑنے کا سبق کسی نہ کسی شکل میں دیتے ہیں۔

جس طرح ادب کے مختلف ادوار ہوتے ہیں، اسی طرح افسانہ بھی اپنے قدیم، درمیانی اور جدید دور سے گزرتا ہوا آج موجودہ صورت حال کو پہنچا۔ ہاں یہ دوسری بات ہے کہ روایتی کہانی کار سے ہٹ کر اپنی بات کہنے والا جدید کہلاتا ہے اور اس کے چونکانے والے انداز اسے مختلف تکنیکی تجربات سے روبہ رو کراتے ہیں۔ اگرچہ اپنی نت نئی تکنیکی تبدیلیوں کی وجہ سے اس جدید کہانی کار کو ہدفِ ملامت بھی بار ہا بننا پڑا ہے جیسا کہ رفیعہ منظور الامین نے ایک جگہ کہا ہے:

> ''روایتی کہانی کاروں نے تجریدی، علامتی اور تمثیلی کہانیوں کے بارے میں فتویٰ بھی دیا کہ اس کی موت ہو چکی ہے اور نئے لکھنے والوں نے روایتی کہانی کو کفن پوش کر دیا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ توانائی سائنسی نکتہ ہے۔ جب توانائی پیدا ہو جاتی ہے تو کبھی فنا نہیں ہوتی۔ اردو ادب میں بھی ایک توانائی جنم لے چکی ہے اور اس کا سلسلہ کبھی ختم نہیں ہوگا۔''[۴۵]

بات بالکل درست ہے کہ اردو افسانہ اپنی خاص انفرادیت کی دہلیز پر کھڑا ہے اور معترضین کے بیانات اس کے مستقبل اور امکانات پر سوالیہ نشان لگا رہے تھے۔ لیکن نسل، حالات اور وقت کی تبدیلی ہو رہی تھی تو روایتی افسانہ نگاروں کو بھی اس تبدیلی کے اثرات کو سمجھنا چاہیے تھا کیونکہ یکسانیت تو کسی بھی ادب کے زندہ رہنے کی ضامن نہیں۔ معاشرے میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور یہ تبدیلیاں زندہ معاشرے کی پہچان ہیں۔ صنعتی اور سائنسی ترقی نے جغرافیائی سرحدوں

کو جیسے ختم سا کر دیا ہے اور اس لیے آج کا ادیب یا افسانہ نگار اپنا زاویۂ نگاہ بدل چکا ہے۔ نئے لکھنے والوں کے سامنے نئے موضوعات نئے مسائل جب ہر قدم پر کھڑے ہیں تو افسانہ یا کہانی بھی اپنا روپ بدلیں گے۔ او ہنری (O' Henry) نے کہا تھا کہ افسانہ زندگی کا توسیعی استعارہ ہے تو زندگی ہوگی، زندگی جئیں گے تو افسانہ بھی لکھ سکیں گے۔ گویا روایت سے منحرف ہونا فنِ افسانہ کی ترقی اور توضیح کے لے کارگر ثابت ہوا تب ہی تو ۶۰ء سے ۸۰ء تک کے افسانہ نگار موضوع، کردار یا افسانے کے دوسرے لوازم کے ساتھ منفرد نظر آتے ہیں۔ ایک سیمینار میں پروفیسر حامدی کاشمیری نے کہا تھا:

''افسانہ نگار ایک شاعر کی طرح اپنے تجربے کو اپنی داخلی زندگی میں پالتا ہے اور جب وہ آمدِ تخلیق ہوتا ہے تو ایک شاعری ہی کی طرح اس کے اندر سے افسانہ جنم لیتا ہے جو استعارہ، علامت کسی افسانہ نگار کے یہاں ملتی ہے تو اس غلط فہمی میں نہ رہیے کہ وہ استعارہ اور علامت دانستہ طور پر وہاں بٹھایا ہے، وہ استعارہ اپنے اندرون میں دریافت کرتا ہے اور اس کے توسط سے وہ اپنے تجربے کو پیش کرتا ہے۔''[۴۶]

حامدی کاشمیری کے اس بیان کی روشنی میں یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ نئی نئی حقیقتوں کا انکشاف نئے نئے تجربات جب افسانہ نگار کے قلم کے زد میں آتے ہیں تو علامتی کہانی یا اس کے یادگار کردار وجود میں آتے ہیں۔ علامتی افسانہ نگار اپنے کردار کی پرورش و پرداخت میں اپنے فن کی تمام تر خوبیاں نچوڑ دیتا ہے۔ اس کے پاس فنی لوازمات کے اظہار کا زبردست آلہ یہ کردار ہوتے ہیں۔ کرداروں کی اہمیت داستانوی دور میں بھی اتنی ہی تھی اور آج کے جدید دور میں بھی اسی طرح ہے۔ بقول مغنی تبسم:

''اب خواہ وہ ترقی پسند افسانہ ہو یا حلقۂ ارباب ذوق سے تعلق رکھنے والا افسانہ ہو، اس کی شناخت اصل میں کردار نگاروں سے ہوتی ہے۔ اس کردار نگاری کی بنیاد کسی نے نفسیات پر رکھی، کسی نے آئیڈیالوجی پر اور کسی نے اخلاقی قدروں پر رکھی۔''[۴۷]

بات صاف سمجھ میں آتی ہے کہ روایت کے حصار کو توڑ کر کہانی نے کوئی بھی طریقۂ اظہار اپنایا ہو کردار کا مقام اپنی جگہ مسلّم ہے۔ اظہاریت اور اشاریت نے کرداروں کی پیشکش میں مزید توسیع پیدا کر دی ہے۔ اگر چہ پرانی اقدار کو نظر انداز کرنے کا الزام بھی علامتی افسانہ نگاروں کے حصے میں آیا، لیکن دیکھا جائے تو سماجیاتی اور معنیاتی اعتبار سے کچھ علامتی کہانیاں اور ان کے کردار نئے افسانے پر غور و فکر کے دروازے کھول گئے جس طرح درختوں کے پرانے پتے جھڑ کر نئی کونپلیں پھوٹتی ہیں، جس طرح زمین کو ہموار کر کے وہاں پر نئی نئی عمارتیں مختلف ضروریات کو نظر میں رکھ کر تعمیر کی جاتی ہیں، ٹھیک اسی طرح شاعر یا ادیب ماضی پرستی سے تھوڑا ہٹ کر اپنی فکر کے نتیجہ کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ کہیں پر اس کا شہ پارہ ترسیل اور تفہیم کے مرحلے سے بآسانی گزر جاتا ہے اور کہیں مبہم تخیل بازی کا ایک حصہ بن کر رہ جاتا ہے۔ فن پارہ اپنے کرداروں کے توسط سے ترسیل کی منزل کسی طرح فتح کرتا ہے، اس کی خوبصورت مثال سید محمد اشرف کا افسانہ ''ڈار سے بچھڑے'' ہے۔ اس میں ہندوستان سے ترکِ وطن کر کے جانے والے مہاجرین کے جذباتی مسئلہ کو موضوع بنایا گیا

ہے۔ مرکزی کردار نواب جو کہ ایک تاجر ہے، وہ اس لیے ہندوستان آنے کی خواہش کو کچل دیتا ہے کہ کہیں اس سفر سے اسے مالی نقصان کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ سب سے اہم بات مرکزی کردار کی یہ سامنے آتی ہے کہ وہ اور زندگی کی تلاش میں دور دیس کا سفر کرنے والے آبی پرندے ایک جیسے ہیں۔ وضاحت کے لیے اس کہانی کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک جس کا تعلق تقسیم سے قبل کی یادوں سے اور دوسرا دورانِ شکار کے واقعات۔ یہ دوسرا حصہ کہانی کا کلائمکس بھی ہے اور پوری کہانی کو وحدت عطا کرنے کا وسیلہ بھی:

''ابھی ابھی جب یہ سیخ پر آ کر پانی میں گرے تو میں نے محسوس کیا۔۔۔ صرف محسوس کیا کہ ان پرندوں کی آنکھوں میں بھی تو وہی سپنے ہیں جو صبح ان پرندوں کی آنکھوں میں تھے جن کے پنکھ ٹوٹ گئے تھے۔ وہی اپنے دیس واپس جانے کے سپنے۔ وہی شفاف برف چومنے کے سپنے، کتنی دیر اور ہیں یہ خواب ان کی آنکھوں میں۔'' [۴۸]

افسانہ نگار نے آبی پرندوں، ان کے شکار اور ان کے شکستہ پروں کے ساتھ اپنے اور اپنے جیسے مہاجرین کو ایک شناخت دے کر پورے افسانے کو علامتی اور ایمائی شکل عطا کی ہے۔ ساری صورت حال کو مہاجر چڑیوں (Migrated Birds) کے استعارہ میں پیش کر دیا ہے۔ فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو راوی کے لیے واحد متکلم یعنی ''میں'' کا انتخاب بہت بامعنی ہے کہ اس طرح قاری کی جانب سے مصنف پر یہ الزام نہیں لگایا جا سکتا کہ کردار اپنے موضوع سے کچھ آگے بڑھ گیا ہے۔ ہجرت کے تجربے کو مرکزی کردار کے ذریعے کتنے جذباتی انداز میں افسانہ نگار نے بیان کرایا ہے:

''ہندوستان پر سے گزرو تو ان لوگوں کا ماتم کر لینا جو وہاں جا کر بے وطن ہو گئے ہیں۔'' [۴۹]

یہاں انسانی رشتوں کی نوعیت اور جذباتی مسائل کا ادراک ''ڈار کے بچھڑے'' پر شدید ہو جاتا ہے۔

یہ ایسی ملیح علامتیں ہیں جو پڑھنے والے اور سننے والے کے دل میں براہ راست اتر جاتی ہیں۔ اس قسم کے علامتی کردار بھی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ سید محمد اشرف کی طرح دیگر علامتی افسانہ نگار اپنے کرداروں کی ہیئت اس طرح قائم کرتے ہیں کہ وہ زبان و بیان، واقعہ نگاری اور موضوع کی بے ربطگی کے باوجود دل کو چھو جاتا ہے۔ ان میں انور خان، شوکت حیات، عبدالصمد، احمد یوسف، ساجد رشید، حسین الحق، انور سجاد، سریندر پرکاش، انور قمر، شفق، اقبال مجید، مظہر الزماں خان، سلیم شہزاد، رضوان احمد اور کمار پاشی کے افسانوں کے کردار افسانے کو سمجھنے کے لیے اپنا خاص رول ادا کرتے ہیں۔ یہ وہ علامتی کردار ہیں جو پرچھائیں کی طرح ہمارے ساتھ ہو جاتے ہیں جنہیں کبھی اندھیروں میں اور کبھی اجالوں میں اپنے اصل کی تلاش ہوتی ہے۔ وہ اپنے وجود کی معنویت کی تلاش میں سرگرداں ہیں محض انفرادی مسائل نہیں بلکہ اجتماعی مسائل کی تگ و دو میں مصروف ہیں۔

تجریدی افسانے کے کردار:

کردار مختصر افسانے کی جان ہوتے ہیں۔ بعض اردو مختصر افسانوں میں تو کرداروں ہی کو افسانے کا موضوع بنایا گیا اور ایسے افسانوں کی کافی شہرت بھی ہوئی ہے۔ تجریدی افسانوں میں کردار کبھی ہوتے ہیں اور کبھی نہیں، کردار اگر ہوں تو ان کے نام روایتی افسانوں کی طرح نہیں ہوتے اور کردار نہ ہونے کی صورت میں افسانہ نگار واحد متکلم کے ذریعے افسانے میں داخل ہو کر ساری کیفیات کو بیان کرتا ہے۔ بعض تجریدی افسانوں میں کرداروں کے نام ہوں بھی تو وہ مبہم علامتوں کے طور پر ہوتے ہیں۔ ایسے افسانوں میں زیادہ تر کرداروں کے نام حروف تہجی میں رکھے جاتے ہیں۔ اس کی ایک مثال محمود واجد کا افسانہ ''گماں خوش گماں'' سے ملاحظہ فرمائیے:

> ''یہ الگ بات ہے کہ آنکھ کھولتے ہی بہت سے لوگ نظر آتے ہیں اور بند ہوتے ہی کوئی نہیں۔
> ذرا کی ذرا میں کیا سے کیا ہو جاتا ہے۔ سو یہ ہوا کہ دیکھتے ہی دیکھتے تنہائیوں نے آگھیرا لیکن ہجوم تھا کہ کم نہ ہوتا تھا۔
> (ج) اور (د) اور (س) اور (ص) سبھی تھے کچھ پاس اور کچھ دور اور سوال بھی بہت تھے (جواب کے انتظار میں نہیں)
> الف کے ہونے کا یقین کر لینے کے لیے سو ہونا بھی کہاں کا ابھی ابھی فون کی گھنٹی بجی تھی
> دوسری طرف سے (ط) نے پوچھا تھا ''کیسے ہیں''۵۰؎

محمود واجد کا ایک اور افسانہ جس میں کرداروں کے ذریعے تجریدی فضا پیدا کی گئی ہے اور کرداروں کی پہچان الف۔ب۔ض۔د۔ر۔ وغیرہ ہیں۔ افسانہ ''آدھا سفر'' سے ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> ''الف نے سوال کیا 'انہیں صرف اپنی ترقی پسند ہے!' ب نے زہر خند استعمال کیا۔
> ''آپ لوگ کسی خوبی کے بھی قائل ہوں گے!'' ج نے اُلجھن محسوس کی۔ ''اس سڑک کا نام کتنا اچھا ہے۔ تاج محل روڈ!''
> ایک سوال ابھرا ''ہاں ہاں'' د نے کہا ''عوامی خوشحالی کے خوابوں کا تبصرہ! آپ نے دیکھا نہیں چند گھنٹوں کی بارش کے بعد یہاں سڑک پر کشتیاں چلتی ہیں۔''......
> ر نے کیمرہ تار لیا
> یہاں کے عوام سیدھے اور دینی ہیں!''۵۱؎

اس طرح سے تجریدی افسانوں میں کرداروں کے ناموں کے بجائے حروف تہجی کا بھی استعمال کیا گیا ہے کیوں کہ حروف تہجی کے استعمال سے کردار کی ذات پات یا فرقہ محدود نہیں ہوتا۔ قاری جو چاہیے سوچے، وہ کردار ہندو بھی ہو سکتے ہیں، مسلمان بھی یا پھر کوئی اور۔

تجریدی افسانوں میں کرداروں کے لیے پہلا شخص، دوسرا شخص، تیسرا شخص وغیرہ کا بھی استعمال ہوا ہے۔ حمید سہروری کا افسانہ ''لمحہ لمحہ درد'' سے یہ اقتباس پیش ہے:

''تینوں غصہ ہوئے۔دوسرا شخص کہنے لگا۔ ارے او نابکار! ابھی تو یہی کہہ رہا تھا، ورثہ۔ نووارد
...نہیں میں نے کچھ نہیں کہا۔ پہلا شخص۔تو کیا ہم کہہ رہے تھے۔۔۔۔
دوسرا شخص تم نے خودکسی کا ورثہ ہو۔امانت ہو اور ہم سبھی۔اس لیے ہمیں اپنی ذات پر فخر کرنا
چاہیے۔
تیسرا شخص۔ہا..ہا۔۔ہا.....بے معنی باتیں ہیں۔ورثہ کیا ہوتا ہے..۵۲؎

یہاں افسانہ نگار نے کرداروں کا ناموں کے لیے پہلا شخص، دوسرا شخص، تیسرا شخص اور نووارد کا استعمال کیا ہے۔اس سے افسانے کی فضا مبہم ہو جاتی ہے۔قاری یہ سمجھ نہیں پاتا کہ کونسا کردار کیا کہہ رہا ہے۔اسی طرح کا ایک اور افسانہ محمود واجد کا ''ہاتھی اور وہ لوگ'' سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''پہلا (باقی پانچ ساتھیوں کے بغیر) اگلی دس منزلوں تک دیوار سے لگ کر کھڑا رہا یہ اس کا مشاہدہ تھا
ہاتھی دیوار ہے دوسرا دوسرے پانچویں کے بغیر، اگلی تین منزلوں تک رسی سے لپٹا رہا اس نے سمجھا کہ
رسی ہاتھی کا دوسرا نام ہے
(چھ کے درمیان میں آ گئے تھے) رسی کب ٹوٹی اسے یاد نہ رہا کہ اس نے تنہا رسی کو پکڑا تھا جماعت کے
ساتھ نہیں تیسرے نے اگلی چھ منزلوں تک (چھ زدگی کی علامت ہے)
(اگلی منزل میں) چھٹے نے پنکھا جھلنے کی ضرورت محسوس کی کہ وہ جس سے نکل کر آیا تھا جلد ہی اسے
احساس ہوا کہ وہ پنکھے سے لگا ہوا کھڑا ہے پنکھا جس کی ہوا اپنی نہیں ہوتی''۵۳؎

تجریدی افسانوں میں بعض اوقات کرداروں کے نام کی جگہوں پر اس طرح کے اعداد کا استعمال عام ہے۔افسانے کو دیکھ کر پہلی نظر میں ہم سمجھ سکتے ہیں کہ افسانہ نگار قاری کو الجھانا چاہتا ہے۔

تجریدی افسانوں میں بعض اوقات کرداروں کو علامتی انداز میں دکھایا جاتا ہے اور ایسے افسانے مبہم صورت اختیار کر لیتے ہیں جن کو پڑھنے سے قاری تجسس میں پڑ جاتا ہے۔ایسی ہی ایک مثال حمید سہروری کے افسانے 'بے چہرگی' میں دیکھیے:

''وہ خراماں خراماں زیر لب مسکراتا ہوا میری طرف بڑھ رہا ہے، میرے نام کی صدا پورے ماحول میں اترتی
چلی جا رہی ہے، لیکن میری سماعت پر پردے پڑ چکے ہیں....میرا نام کیا ہے؟....میرا نام کس نے جانا، میں
نے خود بھی نہیں....میں یہ جان کر خوش ہوں۔ناموں سے کیا ہوتا ہے۔لیکن شہر میں تنازعے کی فضا، الف
اور 'راء' کی وجہ سے پھیلی ہوئی ہے۔
'وہ' میرے ساتھ ساتھ چل رہا ہے۔تمہارا نام....؟....میں بے نام ہوں، بے چہرا نہیں....
وہ تو میں دیکھ رہا ہوں۔تمہارے چہرے پر مہاسے ہیں اور جگہ جگہ زخموں کے نشان بھی وہ ایک قدم آگے
بڑھتا ہے، پھر پوچھتا ہے....تمہارا نام کیا ہے؟۵۴؎

اس طرح سے افسانہ نگار تجریدی افسانوں میں کرداروں کی جگہ کبھی حرف تہجی کبھی اعداد اور کبھی علامتوں کا استعمال کرتے ہیں۔

تکنیک

تکنیک ایک طرح کا ڈھنگ یا طریقہ ہے جس کے ذریعے افسانہ نگار کسی مقصد کو پورا کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ تکنیک وہ حربہ ہے جو کسی تخلیق کو موثر اور معنی خیز بنانے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ وہ فنّی مہارت ہے جسے ایک افسانہ یا فکشن نگار اپنے افسانے یا تخلیق کے واقعات اور کہانی میں پیش کرتا ہے۔کوئی بھی افسانوی ادب تکنیک سے خالی نہیں ہوسکتا ،ایک ادیب یا فنکار مختلف تکنیکوں کے ذریعے اپنی بات کہتا ہے۔ وہ طرح طرح کے طریقِ کار اپنا کر اپنی بات کو دوسروں تک پہنچاتا ہے۔اس تکنیک یا فنی مہارت سے وہ قارئین اور فن پارے کے کردار کو کبھی ماضی میں لے جاتا ہے اور کبھی اس کے سہارے مستقبل کے امکانات کو بیان کرتا ہے۔ وہ کردار کو کبھی اپنے آپ سے باتیں کرتے دکھاتا ہے اور کبھی کسی اور کے ذریعے سے بات کہلواتا ہے۔ البتہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر افسانے میں کسی خاص تکنیک کا غلبہ زیادہ رہتا ہے تو کسی میں کم۔لیکن ہر افسانہ کسی نہ کسی تکنیک کے رنگ میں رنگا ضرور ہوتا ہے۔اس کے بغیر افسانے یا فکشن کا وجود ہی ناممکن ہے۔ایک افسانہ نگار افسانوں میں کئی طرح کی تکنیکوں کو بروئے کار لاتا ہے جن میں خاص طور سے بیانیہ تکنیک ،شعور کی رو،فلیش بیک تکنیک ،ڈرامائی تکنیک ،خطوط اور ڈائری کی تکنیک، داستانی،اساطیری اور علامتی تکنیک اور اس طرح کی بہت سی تکنیکوں کا استعمال ہوا ہے اور ہوتا رہتا ہے۔

اردو افسانے میں ہیئت اور تکنیک کا تجربہ جدید افسانے کی دین ہیں۔ 1960ء کا دور تجرباتی دور کہلاتا ہے۔ جدید افسانے میں علامتیت ،اساطیریت اور تجریدیت کا بھرپور استعمال ہوا ہے۔افسانے میں مفہوم کو براہ راست بیان کرنے کے بجائے اپنے خیالات واحساسات کا اظہار بالواسط علامتیت اور اساطیریت سے کیا گیا۔ یہ دور زیادہ تر علامتیت اور تجریدیت کا ہی تھا اور ہر شخص نے اپنے اپنے طور پر صلاحیتوں کی تخلیق کی اور ان افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کے نام تک علامتی اور اساطیری رکھے تھے۔ان افسانوں میں افسانہ نگاروں کی زندگی کی معنویت کی تلاش علامتوں کے ذریعہ کی۔علامتی، اساطیری اور تجریدی افسانے لکھنے والوں میں احمد علی، انور سجاد، سریندر پرکاش، انتظار حسین، بلراج مین را، دیویندر اسر، جوگندر پال، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، رام لام، غیاث احمد گدی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہے۔جدید افسانے کو 'اینٹی اسٹوری' کے نام سے بھی موسوم کیا گیا۔اس دور میں کہانی علامتوں، اساطیروں اور تجریدی انداز میں بیان کی جانے لگی۔ افسانہ نگاروں کے بہت سارے تجربوں کی زد میں آکر کہانی یا افسانے کے اجزائے ترکیبی سرے سے ہی ختم ہونے لگے۔قصہ، پلاٹ اور کردار سے انحراف کیا جانے لگا اور 'اینٹی اسٹوری' لکھی جانے لگی اور پھر افسانہ میں مبہم اور غیر واضح علامتیں استعمال ہوئیں۔جدید افسانے سے کہانی پن کا روایتی تصور ختم ہو گیا اور کچھ اور کچھ اس طرح کے افسانے وجود میں آنے لگے جن سے کرداروں کے اندرون کی کشمکش، علامتوں، استعاروں، کنایوں سے ایک ہی وقت میں مختلف محسوسات کا اظہار ہونے لگا۔ پلاٹ یا کردار کے بغیر جو روایتی افسانے کے اہم

اجزا شمار ہوتے تھے، کام چلایا جانے لگا اور کہانی پن سرے ہی سے ختم ہو کر رہ گیا۔

جدید افسانہ نگاروں نے علامتیت، اساطیریت اور تجریدیت کو کہانی کی فضاء سے ہم آہنگ کرنے کی پوری کوشش کی۔ ان لوگوں نے تجریدیت کو محض فیشن کے طور پر نہیں اپنایا بلکہ سنجیدگی سے اس پر غور کیا اور فنی ریاضی سے علامت و تجرید کا استعمال کر کے فن کو نئی جہت عطا کی۔ اس کے علاوہ ذہنی رجحانات، ڈر، خوف اور سوچ کا رجحان، ذہنی انتشار، ہجرت، جلاوطن سفر، داخلی کیفیت، تنہائی کا کرب اور اس کا احساس، محرومی و مایوسی، کھوئے ہوئے انسان کی تلاش وغیرہ یہ تمام رجحانات جدیدیت کے افسانوں کا موضوع بنیں۔ جدیدت کے افسانہ نگاروں نے انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کیا اور اسلوب و ہیئت میں نئے نئے تجربات پیش کیے۔

جدید افسانہ نگاروں نے ہیئتی اور موضوعی سطح پر تجریدیت کے جس تجربے کو جگہ دی تھی اس نے بڑی حد تک اپنی سابقہ روایت کو رد کر دیا ہے۔ جدید افسانہ صرف افسانہ نہیں ہوتا، ذہنی آزمائش بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ قاری ذہین اور اعلیٰ ذوق رکھنے والا ہو تو ان علامات کو سمجھنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ جدید افسانے کے رنگ نے مختلف تکنیکوں سے سکے کے دوسرے رخ کو پیش کیا ہے۔

جدیدیت کو نئے رجحانات کے سلسلے میں دیکھیئے تو ساتویں دہائی کا جدید افسانہ مختلف تنوع، رجحانات و موضوعات کا حامل رہا۔ ان میں کچھ رجحانات وہ ہیں جو پچھلے دور میں ایک عرصے تک اردو افسانے پر چھائے رہے اور اس دہائی میں اپنا مقام بنائے ہوئے تھے۔ بیشتر رجحانات و موضوعات نئے عہد کے تھے۔ اس سلسلے میں مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> ''حقیقت نگاری، زندگی کی جامعیت اور اس کے نارمل حسن کو مع نشیب و فراز پیش کرنے کا رجحان، تقسیم کا عہد یدار، اس کے ردِعمل میں پیدا ہونے والے مختلف رجحانات مختلف سطحوں پر تہذیبی عکاسی، جدیدت کا رجحان جس کے تحت تکنیک اور اسلوب میں نت نئے تجربات کیے گئے اور علامتی رجحان جو سب سے اہم ہے جس کے ذریعہ جدید افسانہ اپنی شناخت کرواتا ہے۔ یہ تمام رجحانات و موضوعات اس بات کا ثبوت ہے کہ ساتویں دہائی میں اردو افسانے کا کینوس کافی وسیع ہوا، فنکاروں نے انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کیا اور اسلوب ہیئت میں نئے نئے تجربات کر کے فنی نقطہ نظر سے بھی اسے اہمیت کا حامل بنایا۔''[۵۵]

جدید افسانہ روایتی اور داستانی دور کا تسلسل تصور کیا جاتا ہے۔ افسانے میں زبان و بیان کا انداز کافی مختلف تھا جو پرانی کہانیوں سے بالکل علحیدہ تھا۔ اس کے انداز بیان میں شعریت شامل ہو گئی تھی۔ پرانی کہانی کی بہ نسبت جدید افسانے میں زیادہ تہہ داری اور معنویت نے راہ پائی۔ علامت نگاری کا شاعری سے اٹوٹ رشتہ ہے۔ اس لیے علامت کے استعمال نے افسانے کو شاعرانہ تخیل اور ابہام کی سطح پر شاعری سے قریب کر دیا۔ اس طرح اس میں شاعری کی سی پر اسراریت بھی پیدا ہو گئی۔ تاہم جدید افسانے میں تجرید، ابہام، علامت نگاری شاعرانہ نثر نگاری کے کئی تجربات کیے گئے

اوران تجربات سے کئی دروست ہوئے اور جدید افسانے کو ایک نئی روشنی ملی۔

جدید افسانے میں شعور کی رو کی تکنیک استعمال کی گئی۔اس تکنیک میں جدید افسانہ نگار داخلی احساسات اور واقعات کے عمل اور ردعمل کو پیش کرتا ہے،کم سے کم وقت میں فرد کی داخلی زندگی اس کے شعور،تحت الشعور کی مکمل تصویر قاری کے نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔نفسیاتی داخلی وقت کی تمام صورتیں جنہیں انسانی ذہن محفوظ کرتا ہے'شعور کی رو' کی تکنیک میں پیش کی جاتی ہے۔

جدید افسانہ نگاروں نے کہانی پن،کرداراور پلاٹ کو قطعی غیر ضروری قرار دیا۔ان بندشوں کو توڑ کر نئی نئی تکنیکوں کے ذریعے افسانے کو زیادہ دلچسپ اور موئثر اور زندگی سے قریب سے قریب تر کرنے کی کوشش کی۔جدید افسانہ نگاروں نے نئے تناظر کی روشنی میں فرد کی داخلی زندگی اس کے عمل پر توجہ دی ہے اور اسے اپنے افسانوں میں پیش کیا۔جدیدیت اوراردوافسانے پر اظہار خیال کرتے ہوئے پاکستانی نقاد شہر منظر لکھتے ہیں:

> ''یہ درست ہے کہ جدید افسانہ کہانی میں نہیں ہے اور نہ ہی اور نہ ہی اس کا کوئی متعین پلاٹ ہوتا ہے۔جدید افسانے میں پلاٹ کو ثانوی حیثیت حاصل ہوتی ہے جب کہ اولیت مرکزی تصوراور فکر کو حاصل ہوتی ہے۔افسانے میں کردار مناظر اور واقعات کی غضب دھند ہوتی ہے۔افسانہ Under Correct کے طور پر چھایا رہتا ہے۔ان تمام باتوں کے باوجود کامیاب افسانے کی پہچان یہ ہے کہ اسے پڑھنے والا افسانے کے مرکزی خیال یا فکر سے کھرے طور پر متاثر ہوں اوراس پر معنویت کی پرت کھل جائیں۔''۵۶

جدیدت کے اثرات کے نتیجے میں ہم کہتے ہیں کہ جدید افسانے نے ادب کو بے نظر،اسلوب،تنوع موضوعات، تجروبات اورفرد کے اعتماد کی بحالی جیسے اوصاف عطا کئے تو اس کے بعض منفی ریوں نے بے مقصدیت غیر واضح تخلیقیں، مبہم علامتیں،عجیب وغریب تجریدیت اور قصہ پن کا خاتمہ جیسے اجزاءبھی تھما دیے۔

تکنیک کے حوالے سے جدید افسانہ نگاروں نے نئے نئے تجروبات کئے جیسے بیانیہ،شعور کی رو،اظہاریت، فلیش بیک،فلیش فارورڈ،آزاد تلازمہ خیال،داخلی خود کلامی وغیرہ تکنیکوں کا استعمال بہ خوبی کیا۔جدیدیت کے بہت سارے افسانہ نگاروں نے درجہ بالا تکنیکوں کے ذریعے اپنی کہانیوں میں علامتیت،اساطیریت اور تجریدیت کو اپنا کر نئے نئے معنی پیدا کیے ہیں۔ان ہی افسانہ نگاروں میں ایک اہم نام انتظار حسین کا ہے جن کے چند افسانوں کے حوالے سے،افسانے میں ان تکنیکوں کے استعمال کو جامع طور پر سمجھانے کی کوشش کی ہے:

ا۔بیانیہ:

بیانیہ کو انگریزی میں Narration کہتے ہیں۔اس کے متعلق ایک عام رائے یہ ہے کہ ایک ایسے طرز اظہار کا نام ہے جس میں تسلسل،روانی اور ربط کے ساتھ موزوں اور مناسب فکر وخیال کو پیش کیا جاتا ہے۔یعنی تحریر کو مناسب

الفاظ، بہترین جملوں اور فقروں کو موزوں انداز میں پیش کرنا بیانیہ کہلاتا ہے۔ اس کا استعمال افسانوی نثر میں زیادہ تر ممکن ہے کیوں کہ غیر افسانوی نثر میں اس کے استعمال سے اصل حقیقت مجروح ہونے کا امکان ہے۔ افسانوں میں اس کے منظّم اور پرتاثیر استعمال سے حسن پیدا کر دیا جاتا ہے۔

ممتاز شیریں اپنے ایک مضمون ''تکنیک کا تنوع، ناول اور افسانے میں'' میں بیانیہ تکنیک کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

''بیان صحیح معنوں میں واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتا ہے۔ ہم بیان کو بقول عسکری ''کہانیہ'' بھی کہہ سکتے ہیں۔'' ۵۷

شمس الرحمٰن فاروقی بیانیہ تکنیک کے بارے میں لکھتے ہیں:

''بیانیہ تکنیک وہ تکنیک ہے جس میں کوئی شخص (افسانہ نگار یا کوئی کردار) کوئی افسانہ بیان کرتا ہے یا پھر جس میں افسانے کو کسی ایک کردار کے نقطہء نظر سے اور صرف اس کے شعور واحساس کے حوالے سے بیان کیا جاتا ہے۔'' ۵۸

ممتاز شیریں کے نقطہء نظر سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بیانیہ دراصل فکشن کا دوسرا نام ہے لیکن شمس الرحمٰن فاروقی اس سے اتفاق نہیں رکھتے، وہ لکھتے ہیں:

''بیانیہ سے مراد ہر وہ تحریر جس میں کوئی واقعہ (Event) یا واقعات بیان کئے جائیں۔'' ۵۹

اس سلسلے میں وہ مزید لکھتے ہیں کہ وہ بیان جس میں کسی قسم کی تبدیلی، حال کا ذکر ہو، واقعہ یعنی Event کہا جائے گا۔ گویا بیانیہ میں بہت سی اصناف آتی ہیں۔ افسانہ ان میں سے ایک ہے۔ ہر افسانے کی یہ شرط ہے کہ اس میں واقعات اور کرداروں کا بیان ہو۔ واقعات کے بیان میں کئی طریقِ کار اپنائے جاتے ہیں جو بیانیہ کی ہم قسمیں ہوتی ہیں۔ مثلاً کچھ افسانوں میں افسانہ نگار صیغۂ غائب اور صیغۂ واحد متکلم کا استعمال کرتا ہے کچھ افسانوں میں خطوط اور ڈائری اور کبھی منظر نگاری پر زور دے کر اس کے پسِ منظر میں کردار کی شخصیت پر زور دیتا ہے۔ تو کہی مکالموں کے ذریعے قصّہ اور کردار کے اندرون کو بیان کرتا ہے۔

بہت سارے لوگوں نے بیانیہ کو اسلوب کا نام دیا ہے لیکن ممتا شیریں، شمس الرحمٰن فاروقی اور مجید بیدر نے بیانیہ کو تکنیک ہی قرار دیا ہے کیونکہ اسلوب تکنیک ہی کا ایک ذیلی حصّہ ہے۔ بیان کا معاملہ تسلسل اور کسی واقعہ کی پیشکش سے ہے جب کہ اسلوب صرف طرزِ اظہار کا نمائندہ ہے۔ اس لحاظ سے اسلوب اور بیانیہ کی فرق کو اس طرح واضح کیا جاسکتا ہے کہ بیانہ کو جسم کی حیثیت حاصل ہے اور اس جسم پر لباس کی زیبائش کا کام اسلوب انجام دیتا ہے۔ اس طرح بیانیہ کو اسلوب سے برتر ہونے کا وصف حاصل ہے۔

بیانیہ میں کچھ باتیں قابل غور ہوتی ہیں وہ یہ کہ بیانیہ میں کوئی نہ کوئی راوی ضرور ہوتا ہے۔ عام طور پر ہم سمجھتے

ہیں کہ کسی افسانے میں فلاں فلاں کردار ہیں مثلاً کوئی کسان، تانگے والا، بوڑھا چوکیدار، نوکر، ڈاکٹر، دیو وغیرہ۔ یہ کردار تو ہر ایک قاری کے ذہن میں رہتے ہیں اور ان کی طرف توجہ بھی کی جاتی ہے لیکن جو کردار یہ کہانی بیان کرتا ہے اس کی طرف ہماری توجہ زیادہ نہیں جاتی۔ ''آخری آدمی'' کے افسانوں کو پڑھ کر ہمیں ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔ حالانکہ یہ بات غور کرنے کے قابل ہے کہ ان ان افسانوں کو بیان کرنے والا بھی ایک کردار ہے۔ اگر ہم یہ کہیں کہ وہ مصنف خود ہیں (جیسا کہ کہا بھی گیا ہے) تو کرداروں کی زبان سے جو مکالمے پیش ہوتے ہیں وہ بھی تو مصنف کے ہی ہوتیں ہیں۔ اس مجموعے کے پہلے افسانہ ''آخری آدمی'' کے بارے میں بھی یہی کہا جاتا ہے۔ یہ افسانہ واحد متکلم راوی کی زبانی ہے۔ بعض لوگوں نے انتظار حسین کو ہی 'آخری آدمی' کرار دیا ہے جو راوی بھی ہے اور افسانے میں الیاسف کے نام سے افسانے میں موجود ہے۔ لیکن اگر اس کو صحیح مان لیا جائے تو اس آدمی کے بارے میں کیا کہیں گے جو:

''پھر الیاسف لوگوں کو ہمراہ لے کر اس شخص کے گھر گیا اور حلقہ زن ہو کر دیر تک پکارا کیا۔ تب وہ وہاں سے مایوس پھیرا اور بڑی آواز سے بولا کہ اے لوگو وہ شخص جو ہمیں سبت کے دن مچھلیاں پکڑنے سے منع کیا کرتا تھا آج ہمیں چھوڑ گیا ہے۔''۶۰

اصل میں افسانوں کا راوی بھی مصنف کا ایک تخلیق کردہ کردار ہوتا ہے جس کی الگ دنیا ہے، جس کا اپنا الگ مزاج ہے۔ یہ کردار باقی کرداروں کی طرح ہمارے سامنے نہیں آتا اس لیے ہم اس سے زیادہ محسوس نہیں ہوتے۔

انتظار حسین نے عموماً اپنے افسانوں میں صیغۂ واحد غائب اور صیغۂ واحد متکلم دونوں ساتھ ساتھ استعمال کیے ہیں جس سے ہمیں ان افسانوں میں ایک الگ طرح کی تکنیک سے وابستہ پڑتا ہے۔ مجموعے کا ہر افسانہ صیغۂ غائب سے شروع ہوتا ہے اور آگے چل کر واحد متکلم راوی کہانی بیان کرنے کا فریضا اپنے ہاتھوں میں لیتا ہے۔ ان افسانوں سے چند مثالیں ملاحظہ فرمایئے تاکہ بات پوری طرح سے سمجھ اور واضح ہو جائے:

''الیاسف اس قریئے کا آخری آدمی تھا۔ اس نے عہد کیا تھا کہ معبود کی سوگند میں آدمی کی جون میں پیدا ہوا ہوں اور میں آدمی ہی کی جون میں مروں گا۔''۶۱

الیاسف اپنے قریئے میں سب سے چلاک تھا اور سب سے آخر تک آدمی بنا رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی افسانے سے صیغۂ غائب کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

''الیاسف نے پہلے بستی کو جانے کا خیال کیا مگر خود ہی اس خیال سے خائف ہو گیا'
...پھر الیاسف ان لوگوں کو ہمراہ لے کر اس شخص کے گھر گیا اور حلقہ زن ہو کر دیر تک پکارا کیا۔''۶۲

افسانہ ''زرد کتّا'' سے واحد متکلم راوی کی چند مثالیں ملاحظہ ہو۔ جو ابوالقاسم خضری کی زبانی ہے وہ مرکزی کردار تو ہے، ہی ساتھ ہی راوی بھی ہے:

''جب آپ یہ واقعہ بیان فرما چکے تو میں نے سوال کیا: یا شیخ لومڑی کے بچّہ کی رمز کیا ہے۔'' ...
.....یہ واقعہ سن کر شیخ خاموش ہو گئے اور دیر تک سر نیوڑھائے بیٹھے رہے پھر میں نے عرض کیا:

یا شیخ آیا درخت........تب میں نے زرد کتے کو مارا اور اسے اپنی چٹائی سے اُٹھانے کے لیے اس سے نبرد آزما ہوا۔‘‘ ۶۳

افسانہ پر’’ چھائیں‘‘ میں بھی بیانیہ تکنیک کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔اس میں بھی واحد متکلم یعنی راوی ’’میں‘‘ اور صیغۂ غائب استعمال ہوا ہے۔اس افسانے کی شروعات بھی صیغۂ غائب ہی سے ہوئی ہے:

’’وہم تھا،اس نے سوچا،ورنہ یوں بھی کہیں ہوا ہے؟ اس نے عینک درست کی۔‘‘ ۶۴

پھر آگے چل کر یہی کہانی واحد متکلم کی زبانی بیان ہوتی ہے۔چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

’’میں نے دل ہی دل میں قل پڑھنی شروع کر دی۔بس جی تین دفعہ پڑھی تھی کہ سالا چھو ہو گیا۔‘‘ ۶۵

☆

’’ہم کس کی پرچھائیں ہیں۔قافلہ جو گزر گیا اور پرچھائیں جو بھٹک رہی ہیں۔‘‘ ۶۶

اس کے علاوہ اس افسانے میں مکالمہ نگاری سے بھی عمدہ کام لیا گیا ہے۔یوں تو اس مجموعے میں مکالموں کا استعمال کم ہی ہوا ہے کیوں نکہ کہانیاں صیغۂ غائب اور واحد متکلم میں بیان ہوئیں ہیں،لیکن پھر بھی جہاں بھی مکالموں سے کام لیا گیا ہے وہاں مکالمہ نگاری اپنی شباب پے نظر آتی ہے:

’’اماں جی مجھے کوئی پوچھنے تو نہیں آیا تھا؟

’’نہیں تو‘‘

’’کل کون تھا جو آیا تھا؟‘‘

’’میں کیا جانوں کون تھا؟ کچھ بتا کے تو گیا نہیں۔‘‘ ۶۷

۲۔شعور کی رو

شعور کی رو اس ذہنی کیفیت سے عبارت ہے جس میں خیالات واحساسات کا دریا موجزن رہتا ہے اور جس میں ترتیب و تنظیم کے بجائے انتشار اور بکھراؤ کی کیفیت ہوتی ہے،انسان کے ذہن میں خیالات واحساسات کا یہ بہاؤ بغیر کسی رکاوٹ کے جاری رہتا ہے۔اس تکنیک سے فنکار کرداروں کی ذہنی فضا،ان کی داخلی دنیا اور ان کی بدلتی لہروں کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ ان کرداروں کا ظاہر و باطن سبھی کچھ ان کے خیالات واحساسات کی رو میں سامنے آجاتا ہے۔ یاداشت،خیالات اور احساسات جو ابتدائی شعور کی باہری سطح پر موجود ہوتی ہیں وہ مربوط ہونے کے بجائے بہتی ہوئی رو کی طرح معلوم ہوتے ہیں۔ولیم جیمس لکھتے ہیں:

"Memories, thoughts and feelings exist outside the primary conciousness and that they appear to me not as a chain but as stream flow." (68)

افسانہ نگار کرداروں کی داخلیت ااور ان کی باطنیت کا پتہ لگانے کے لیے شعور کی رو کا اوستعال کرتا ہے،ان

کے جو بھی احساسات اور خیالات ہوتے ہیں وہ سب اس تکنیک کے ذریعے معلوم ہوتے ہیں۔ ڈکشنری آف لیٹریری ٹرمز کے مطابق:

''لکھنے کا ایک طریقہ جس میں ایک کردار کے خیالات وادراک جیسا کہ بے ترتیب ہیت میں واقعہ ہور ہے ہیں، پیش کیے جاتے ہیں۔''ص:۳۵۹

انسانی شخصیت کے تجزیے اور اس کی نفسیاتی تہوں تک پہنچنے کے لیے شعور کی رو کی تکنیک وضع کی گئی ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے انسان کی اندرونی کیفیت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ شعور کی رو کو یوں تو پیش کرنے کا کوئی مخصوص طریقہ نہیں ہے، بلکہ مختلف لوگوں نے مختلف طریقوں کو بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے۔

شعور کی رو کی تکنیک کو انگارے کے افسانوں سے ہی استعمال ہوتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے۔ انگارے میں شامل احمد علی کے افسانے ''بادل نہیں آتے'' میں اس تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔ انگارے کے ہی مصنف سجاد ظہیر نے بھی کہی کہی پے یہی تکنیک استعال کی یعنی ایک طرح سے ان دونوں پر یولیسیز کے مخصوص طریقہ کار کا اثر واضح ہے۔ لہذا جمیل جالبی کا یہ کہنا درست نہیں کہ اردو فکشن کو شعور کی رو سے عسکری نے متعارف کرایا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ حسن عسکری نے شعور کی پیش کش میں دوسری اور بھی تدابیر کا استعمال کیا ہے جو جوائس کے یولیسیز میں موجود ہیں۔ چناچہ ''حرامجادی'' یا'' چائے کی پیالی'' ایسے افسانے ہیں جن میں شعور کی رو کی تکنیک زیادہ اُبھر کر اور نکھر کر سامنے آتی ہے۔ حسن عسکری نے داخلی خود کلامی سے کام لیا ہے۔ اور راوی کا جستہ جستہ بہت مختصر سہی لیکن تبصرہ موجود ہے۔ جب کہ سجاد ظہیر کے افسانے ''نیند نہیں آتی'' میں صرف داخلی خود کلامی کا استعمال ہوا ہے۔ یہی صورت احمد علی کے افسانے ''بادل نہیں آتے'' کی بھی ہے۔ اس میں بھی پورے ک پورا افسانہ کردار کے ذہن میں واقع ہوتا ہے۔ یہ افسانہ بھی صرف داخلی خود کلامی پر منحصر ہے۔ ''نیند نہیں آتی'' میں خارجی وقت غائب ہے اور صرف داخلی وقت موجود ہے۔ ''حرامجادی'' میں داخلی وقت حاوی ضرور ہے لیکن اس میں خارجی وقت میں موجود ہے۔ سجاد ظہیر کے دوسرے افسانے ''پھر یہ ہنگامہ'' میں راوی بیان کا سہارا لیتا ہے۔ اس میں داخلی خود کلامی بھی موجود ہے۔ ''نیند نہیں آتی'' میں جذباتیت بہت زیادہ نمایاں ہے جبکہ ''پھر یہ ہنگامہ'' میں ایک مخصوص فنی نظم وضبط کا احساس بہت واضح ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''انگارے'' اپنی نوعیت کا پہلا تجربہ تھا اور سجاد ظہیر پہلے افسانہ نگار، جنہوں نے ''شعور کی رو'' کی تکنیک کو اردو میں سب سے پہلے استعال کیا اور اسے رواج دیا۔ چوں کہ یہ پہلی کوشش تھی اس لیے مذکورہ افسانوں میں تکنیک اپنی تمام نزاکتوں اور باریکیوں کے ساتھ نہیں ملتی۔

1936ء سے قبل اگر ''انگارے'' کے افسانوں میں اردو افسانہ کو موضوعاتی اعتبار سے تنوع بخشا تو پریم چند نے اپنے شہکار افسانہ ''کفن'' کے ذریعے نہ صرف اردو افسانہ کو بلکہ ہندوستان کے افسانوی ادب کو فن اور جمالیاتی ہر اعتبار سے عروج کی اس منزل پر پہنچا دیا جس منزل تک پہنچنا عالمی سطح پر بھی کم ہی افسانہ نگاروں کو نصیب ہوا ہے۔

جدید دور کے افسانوں میں خاص طور سے انتظار حسین نے خاص طور سے اپنے افسانوں میں براہ راست داخلی کلام کا طریقہ اپنایا ہے۔جس کے مطابق داخلی کلام ہمیشہ صیغہ واحد متکلم میں ہوتا ہے۔کردار اپنے ذہن اور شخصیت کے پرتوں کو خود کھولتا ہے، مصنف اس میں کوئی مداخلت نہیں کرتا۔اس کے علاوہ انتظار حسین نے ان افسانوں میں بالواسطہ داخلی کلام کا طریقہ بھی استعمال کیا ہے۔اور ساتھ ہی ساتھ ان افسانوں میں صیغہ غائب تکنیک میں واقعات کو پیش کیا ہے۔ داخلی خود کلامی میں عموماً 'میں' یعنی واحد متکلم کا کردار پیش کیا جاتا ہے۔ یہ کردار خود کلامی کے ذریعے اپنے ذہن کے منتشر و بے ہنگم خیالات پیش کرتا جاتا ہے اور اس طرح اس کی داخلی زندگی ابھرتی رہتی ہے۔ یہاں بیانیہ کا تسلسل کم ہی ہوتا ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ذہن اپنے آپ سے محوِ گفتگو ہے۔اس کو مثالوں کے ذریعے سے بخوبی سمجھا جا سکتا ہے:

''جب میں گھر پہنچا اور حجرے میں قدم رکھا تو کیا دیکھتا ہوں کہ میرے بوریے پر ایک زرد کتا سو رہا ہے۔ میں تو اسے دیکھ کر نقش کا لحجز بن گیا اور مجھے ٹھنڈا ٹھنڈا پسینہ آنے لگا۔ پھر میں نے اسے مارا پر وہ بھاگنے کے بجائے میرے دامن میں آ کر گم ہو گیا۔تب مجھے اندیشوں اور وسوسوں نے گھیرا۔ میری آنکھوں کی نیند غائب اور دل کا چین رخصت ہو گیا۔ اور میں نے زاری کی: اے میرے معبود مجھ پر رحم کر۔ میرا دل آلائشوں میں مبتلا ہوا اور میرے اندر زرد کتا سما گیا۔''۶۹

☆

''آخر لاری میں چلنے والے مسافروں کو نام اور ذات پوچھنے کا اتنا چسکا کیوں ہوتا ہے آخر نام میں کیا رکھا ہے۔مگر لاری کے مسافر نام کو بہت کچھ بلکہ سب کچھ سمجھتے ہیں۔ ویسے جب نام میں کچھ رکھا ہی نہیں تو کیا ضرور ہے کہ اس سوال کا سنجیدگی سے جواب دیا جائے۔اوّل تو جواب دیا ہی کیوں جائے۔''۷۰

انتظار حسین کے ان افسانوں میں خود کلامی بہت زیادہ دیکھنے کو ملتی ہے جو شعور کی رو تکنیک کی ایک قسم ہے۔ان کے دیگر افسنوں میں مرکزی کرداروں سے شعور کی رو کی تکنیک کے سلسلے میں خود کلامی کی یہ چند مثالیں ملاحظہ ہو:

''کاش بستی میں کوئی ایک شخص ہوتا کہ اسے بتا سکتا کہ میں کس جون میں ہوں۔'' (آخری آدمی؛ص:۲۷)

☆

''اے ربّ العزت میں نے اپنے دشمنوں کو اتنی سزا دی کہ میرے تلوے لہولہان ہو گئے اور میرے پوروے کنکر چنتے چنتے پھوڑا بن گئے اور میری چمڑی دھوپ سے کالی پڑ گئی اور میری ہڈیاں پگھلنے لگیں....میری نیدیں جل گئیں اور میرے دن ملیامیٹ ہو گئے۔''۷۱

افسانہ ''پرچھائیں'' کے مرکزی کردار حسن کی یہ خود کلامی مثال کے طور ملاحظ ہو:

''میں کیوں بھاگ رہا ہوں؟ میں نے قید خانے کی دیوار تو نہیں پھاندی ہے، یا میں نے کوئی قتل کیا؟''۷۲

ان کے ایک افسانہ ''پرچھائیں'' میں بھی یہی تکنیک دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہاں 'حسن' جو کہانی کا راوی اور مرکزی کردار ہے اپنی کہانی بیان کر رہا ہے کہ کس طرح ایک اجنبی آدمی اس کی تلاش میں ہوتا ہے۔ وہ اس تلاش کے دوران اپنی کیفیت کو خود کلامی کے ذریعے پیش کرتا ہے:

''ایک نام کے دو کیا ہوتے ہیں۔اس نے اپنے آپ سے استدلال لیا۔ بلکہ ایک نام کے کئی کئی
ہوتے ہیں اور بعض نام تو اتنے پیش پا افتادہ ہیں کہ ایک محلے میں دو دو تین تین آدمی اس نام کے
نکل آتے ہیں۔''۳۷

۳۔فلیش بیک تکنیک

فلیش بیک ماضی کی طرف ذہنی ترجیع کا نام ہے۔فلیش بیک کی تکنیک میں خود انتظار حسین کا کہنا ہے:

''ذہن حال کے نقطے سے چل کر کبھی ماضی کے اندھیرے میں پیچھے کی طرف سفر کرتا ہے اور کبھی آگے چل کر
مستقبل کے راستے پر چلتا ہے اور کبھی حال کے کیلی کے گرد کاوا کاٹتا ہے۔''۴۷

اپنے افسانوں میں انتظار حسین نے وحدتِ مکاں اور وحدتِ زماں کے روایتی انداز سے گریز کیا ہے جس کی وجہ سے ان افسانوں میں بھی فلیش بیک کی تکنیک دیکھنے کو ملتی ہے۔ان افسانوں میں زمانی ترتیب و تسلسل کا لحاظ کم ہی پایا جاتا ہے۔یعنی ان میں واقعات زمانی ترتیب سے پیش نہیں ہوئے ہیں بلکہ واقعات کبھی حال سے ماضی میں چلے جاتے ہیں اور کبھی ماضی سے مستقبل میں۔اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ انتظار حسین نے انسان کے خارج کے بجائے اس کے باطن کو پیش نظر رکھا ہے اور باطنی احساس زمان و مکاں کا پابند نہیں ہوتا۔

اس تکنیک میں اگر افسانہ نگار زمانہ حال سے ماضی کی طرف سفر کرتا نظر آئے تو اسے فلیش بیک (Flash back) اور اگر حال سے مستقبل سے کی طرف تقدیم کرتا نظر آئے تو اسے فلیش فارورڈ (Flash forward) کی تکنیک کہا جاتا ہے۔انتظار حسین کے افسانوں میں فلیش بیک کی تکنیک کا زیادہ استعمال ماضی کے واقعات کو یاد کرنے کے لیے کیا گیا ہے۔ان افسانوں میں راوی کسی بھی صیغے کا ہو اس پر ماضی کی پرچھائیں حاوی رہتی ہیں اور اگر حاوی نہیں بھی ہوتی تو راوی اس کے سائے میں ضرور آتا رہتا ہے۔

انتظار کے بیشتر افسانوں میں شروع سے ہی اس تکنیک کو اپنایا گیا ہے۔افسانہ 'آخری آدمی' میں یہ تکنیک دیکھنے کو ملتی ہے۔یہ مثال ملاحظہ ہو:

''الیاسف اس قریئے میں آخری آدمی تھا۔اس نے عہد کیا تھا کہ معبود کی سوگند میں آدمی کی جون میں پیدا ہوا ہوں اور...''۵۷

یہاں راوی ہمیں شروع سے ہی ایک قریئے کے ماضی کا ایک واقعہ سناتا ہے جو حکم عدولی کی وجہ سے بندروں میں تبدیل ہو گئے تھے۔اس طرح سے یہ کہانی فلیش بیک میں ہی بیان ہوتی رہتی ہے۔اسی افسانے سے یہ مثال دیکھے جب راوی ہمیں 'الیاسف' کی ماضی کی زندگی کا واقعہ بتاتا ہے جس سے اس کی چالاکی اور مکاری کا بھی اندازہ ہوتا ہے:

''الیاسف نے کہ عقل کا پیلا تھا سمندر سے فاصلے پر ایک گڑھا کھودا اور نالی کھود کر اسے سمندر سے ملایا اور
سبت کے دن مچھلیاں سطح آب پر آئیں تو تیرتی ہوئی نالی کی راہ گڑھے میں نکل گئیں اور سبت کے دوسرے
دن الیاسف نے اس گڑھے سے بہت سی مچھلیاں پکڑیں۔''۶۷

فلیش بیک کی تکنیک ہمیں افسانہ ''پرچھائیں'' اور ''سکنڈ راؤنڈ'' میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہاں بھی صیغۂ غائب راوی

ایک آدمی ''حسن'' جواس افسانے کا مرکزی کردار ہے، کا ایک معمولی واقعہ بیان کرتا ہے جس سے وہ نفسیاتی کشمکش میں مبتلا ہوتا ہے:

''جب وہ اپنی کوٹھی میں داخل ہوا تو اس کی پرچھائیں ایک ساتھ لمبی ہو کر اس سے پہلے داخل ہوگئی۔ ایک کتا جانے اندر سے کس طرف سے دُم دبا کر تیزی سے گیٹ کی طرف بڑھا''۷۷

افسانہ ''سکنڈ راؤنڈ'' سے فلیش بیک تکنیک کی یہ مثال دیکھیے:

''کوئی آدھی رات کے وقت۔ کیا دیکھتا ہوں کہ یہ بڑا روشنی کا گولہ۔ جیسے آسمان میں قندیل لٹکی ہوئی۔ کئی منٹ تک لٹکی رہی۔ پھر غائب۔ میں اب تک حیران ہوں کہ وہ کیا چیز تھی.....''۷۸

فلیش بیک تکنیک کی ایک قسم یہ ہے کی کوئی کہانی بیان کرتے کرتے ہی اور ایک کہانی شروع کی جاتی ہے۔ یعنی کہانی میں ایک اور کہانی یا واقعہ کا بیان۔ فلیش بیک کی یہ قسم افسانہ ''ٹانگیں'' اور ''سوئیاں'' میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ جہاں افسانے کا راوی 'یاسین' ایک کہانی کہتے کہتے اپنے ماضی کا ایک اور واقعہ سنانے لگتا ہے:

''....اور پھر بولا'' صاحب ایک دفعہ کی بات سناؤں۔ رات کے دس بجے ہوں گے جی میں چوبر جی پہ کھڑا تھا۔ کچھ میں اونگھ سا گیا''۷۹

اسی طرح افسانہ ''سوئیاں'' میں راوی شہزادی کی کہانی کہتے کہتے اسی کے زبانی ماضی کی ایک اور کہانی شروع کرتا ہے جو اس نے اپنی انا سے سنی تھی:

''پھر سوئیاں چنتے چنتے شہزادی نے سوچا کہ آخر یہ اجنبی ہے کون۔ اور اسے اپنے انا سے سنی وہ کہانی یاد آ گئی کہ ایک شہزادہ ایک دیو کی قید میں تھا۔ اور شہزادہ ایک روز اپنے آپ سے بیزار ہو کر....''۸۰

افسانہ ''کایا کلپ'' اور ''زرد کتا'' کی پوری کہانی فلیش بیک میں ہی لکھی گئیں ہیں۔ کایا کلپ میں راوی ہمیں پہلے کہانی کا نتیجہ یا اختتام بتاتا ہے پھر فلیش بیک میں پوری کہانی سناتا ہے:

''شہزادہ آزاد بخت نے اس دن مکھی کی صورت میں صبح کی ....اور وہ ظلم کی صبح تھی کہ جو ظاہر تھا چھپ گیا، اور جو چھپا ہوا تھا ظاہر ہو گیا....''۸۱

''زرد کتے'' کی پوری کہانی ماضی کے چھوٹے چھوٹے واقعات اور حکایتوں میں بیان ہوئی ہے۔ ایک واقعہ کو ماضی کے دوسرے واقعے سے جھوڑ کر بیان کیا گیا ہے اور اس طرح سے ان میں معنی کے امکانات پیدا کیے گئے ہیں۔ یہ دو مثالیں دیکھیے تا کہ بات واضح ہو جائے:

''اس پر آپ نے سرد آہ بھری اور احمد حجری کا قصہ سنایا جو من وعن نقل کرتا ہوں: احمد حجری اپنے وقت کے بزرگ شاعر تھے مگر ایک دفعہ....''۸۲

☆

''.... یا شیخ تفسیر کی جائے۔ آپ نے تفسیر بصورت حکایت فرمائی کہ نقل کرتا ہوں: پرانے زمانے میں ایک بادشاہ مشہور تھا۔ ایک روز اس کے دربار میں....''۸۳

گویا ہم کہہ سکتے ہیں کی فلیش بیک کی تکنیک کے ساتھ جتنا انصاف انتظار حسین نے کیا ہے اور جیسا عمدہ اور نمایاں استعمال انھوں نے کیا ہے اس کی مثال اردو ادب میں کم ہی دیکھنے کو ملتی ہے۔

۴۔داستانی تکنیک:

بعض لوگوں نے اس کو تکنیک کے بجائے داستانی فضا اور اسلوب سے تعبیر کیا ہے کیونکہ داستانی رجحان ایک طرزِ تحریر ہے، جو افسانہ نگار اپنی کہانی کو پیش کرنے کے لیے اپناتا ہے۔ چنانچہ بعض فنکاروں نے اپنے افسانوں کو فنّی اور فکری وسعتوں سے روشناس کرانے کے لیے حکایت، تمثیل اور داستان کی سمت رجوع کیا جن میں ایک نمائندہ نام انتظار حسین کا بھی ہے۔

داستانی رجحان میں ایک تکنیک واقعہ در واقعہ بیان کرنے کی ہے۔ اس میں بیان کنندہ اپنے قصّے کو طول دینے کے لیے ضمنی کہانیاں، نئی اور غیر متعلق کہانیاں اور واقعات بیان کرتا ہے۔ ان میں اکثر یہ ہوتا ہے کہ ایک ہی کہانی میں دوسری کہانی شروع ہو جاتی ہے یعنی ایک کہانی کو انجام تک پہچانے کے لیے مختلف ضمنی کہانیاں بیان کی جاتی ہے۔

یہ رجحان یا تکنیک اگرچہ بہت سے جدید لکھنے والوں کے یہاں بھی مشاہدے میں آتی ہے لیکن انتظار حسین خصوصاً داستانی تکنیک کے استعمال کرنے میں ماہر ہیں۔ اپنے بیشتر افسانوں میں انتظار حسین نے نہ صرف اسلوب ہی داستانی اپنایا ہے بلکہ تکنیک بھی داستانوں ہی کی ملتی ہے۔ مثلاً داستان گو داستانوں میں کوئی نیا قصّہ، ضمنی کہانی یا حکایت کا اضافہ کرتے ہیں۔ جیسے 'باغ و بہار' میں تیسرا درویش آپ بیتی کہتے کہتے نعمان سیاح کی کہانی سنانے لگتا ہے۔ ''گلزار نسیم'' میں عورت کے مرد بن جانے کی حکایت یا پھر ''فسانہ عجائب'' میں مرد بزرگ اور طوطے کی زبانی ضمنی کہانیوں اور حکایتوں کا بیان اس کی مثالیں ہیں۔ بات میں بات نکالنا یا ذیلی یا ضمنی قصّوں کو بیچ میں لانا زبانی بیانیہ کے جوہر گردانے جاتے ہیں۔ داستانی تکنیک یعنی کہانی کے اندر کہانی کی اس کیفیت کو کئی افسانوں میں میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر انتظار حسین کے افسانے سوئیاں سے یہ اقتباس:

> ''پھر سوئیاں چنتے چنتے شہزادی نے سوچا کہ آخر یہ اجنبی ہے کون، اور اسے اپنے انا سے سنی کہانی یاد آ گئی کہ ایک شہزادہ دیو کی قید میں تھا اور شہزادہ ایک روز اپنے آپ سے بیزار ہو کر دکھ بھری......اسے کوٹھری میں ڈال دیا۔''[۸۴]

انور سجاد نے بھی ان تکنیکوں کو اپنے افسانوں میں بخوبی اپنایا ہے۔ انور سجاد افسانہ نگار ہونے کے ساتھ ساتھ شاعر، مصور اور ڈرامہ نگار بھی ہیں۔ اسی لیے اپنے ایک افسانہ 'سنڈریلا' کے آغاز میں جس مغرب زدہ فوجی افسر کی تصویر میں اس کی جیب کے رومال کا سرخ رنگ پھیکا ہوتا دکھایا گیا ہے اور فریم کے اوپر ایک چھپکی قریب ہی ایک پتنگا دکھایا گیا ہے۔ یہ اس بات کا اشارہ ہے کہ ظلم اور جبر کا خونین کھیل اب ختم ہونے والا ہے۔ یہاں پر انور سجاد ایک طرف تو اپنے افسانے میں ڈرامائی تکنیک سے کام لیتے ہیں اور دوسری طرف ان وسیلوں کو سہارا لیتے ہیں جو شاعری اور مصوری سے

خاص کر جڑے ہوتے ہیں۔ سرریلزم (Surrealism) کی تکنیک کا وہ بے محابا استعمال کرتے ہیں۔ کنکریٹ امیجز اور لفظی پیکر ان کے اسلوب کی اہم خصوصیات ہیں۔ فرقہ واریت اور فرقہ پرستی کے زعم میں آدمی نفسیاتی الجھنوں کا کس طرح شکار ہوتا ہے، ان کے افسانے 'نہ مرنے والا' میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ افسانے میں دونوں کرداروں کے نام سے یہ پتا نہیں چلتا کہ یہ ہندو ہیں یا مسلمان، لیکن 'وہ' کے تصور کی آنکھ دیکھتی ہے قتل کرنے کے پہلے ''وہ'' سوچتا ہے کہ آج کے بعد وہ ایک نیا انسان بنے گا۔ وہ کبھی پیچھے مڑ کر نہیں دیکھے گا اور قتل کے بعد وہ کیفے ڈی سوزا کو چل پڑتا ہے:

''اس نے گھبراہٹ میں چلتے چلتے گھوم کر پیچھے دیکھا۔ سایہ اس کے ساتھ چند قدم چل کر آگے بڑھ گیا تھا۔ پیچھے کچھ نہیں تھا۔ زنجیر بھی نہیں۔ بس سامنے دور تک کھمبوں کی قطار اونگھ رہی تھی۔ مکان میں سناٹا تھا تاریکی تھی۔ بازار میں چپ کا راز تھا، جسے اس کے چر چراتے ٹک ٹک کرتے بوٹ مرتعش کر دیتے تھے اور یا پھر کبھی کبھی گولی چلنے کی آواز یا دور سے آتے نعرے دہلا دیتے تھے۔ نیم جان شور، فائر بریگیڈ کی دم گھٹی گھنٹیاں بہت دور نہ جانے محلے کے کتے بھی کہاں غائب ہو گئے تھے۔'' ۸۵

انور سجاد نے قاتل کی ذہنی کیفیت کو اور اس کے احساس خیر و شر کو علامتی طور پر ''وہ'' کے کردار میں پیش کیا ہے۔ انور سجاد نے کرداروں کے توسط سے جدید افسانے کے خدوخال کو خالص تخلیقی استعاروں سے سنوارا ہے۔

وجودہ دور میں ابن کنول داستانی تکنیک میں افسانے لکھ رہے ہیں۔ جو ادبی حلقوں میں خاصے مشہور ہو رہے ہیں اور فن کی حیثیت سے بھی اپنی شناخت بنانے میں کامیاب ہو رہے ہیں۔

زمان و مکان اور آفاقیت

فکشن میں جن کرداروں اور واقعات کو پیش کیا جاتا ہے۔ ان کا ایک مخصوص جغرافیائی اور سماجی پس منظر ہوتا ہے اور اس مخصوص پس منظر میں ان کی مخصوص طرز کی معاشرت بھی ہوتی ہے۔ فکشن نگار بھی کرداروں اور واقعات کو مخصوص طرز معاشرت کے پس منظر میں پیش کرتا ہے۔ اس طرح سے فن پاروں کے زمان و مکان کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ ہر اچھے فن پارے کی یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ زمان و مکان کے حدود سے باہر نکل کر آفاقیت کی حدوں کو چھو لیتا ہے۔ ایسا تب ممکن ہے جب افسانہ نگار اپنے فن پارے میں انسان و کائنات کی آفاقی سچائیوں کو موضوع بحث بناتا ہے۔ اس ذیلی باب میں مختلف افسانوں کے ''زمان و مکان اور آفاقیت'' پر بات ہو گی۔

افسانہ ''جھیل سے پہلے جھیل کے بعد

افسانہ ''جھیل سے پہلے جھیل کے بعد'' میں کشمیر کے ڈوگرہ شاہی دور کے خاتمے کے فوراً بعد کی اقتصادی صورتحال کو پیش کیا گیا ہے۔ اس افسانے میں ایک طرف کشمیر کے ایک سیاحتی مقام گلمرگ میں آئے سیاحوں کی دلچسپیوں کو بیان کیا گیا ہے۔ تو دوسری طرف یہاں کے مقامی لوگ ان سیاحوں سے مزدوری کر کے اپنی روزی روٹی

کمانے کے مسئلے کو بیان کیا ہے۔ یہاں زندگی کا تضاد پیش کیا گیا ہے۔ یہاں کے حسین مناظر میں رہنے والے لوگوں کی زندگیاں حسین نہیں ہے۔ یہاں غیر ملکی لوگ آ کر ان مناظر سے لطف اندوز ہوتے ہیں لیکن یہاں کے مقامی لوگ اپنی بنیادی ضرورت سے بھی محروم ہے۔افسانہ ہمیں کشمیر کے اقتصادی حالات سے روشناس کراتا ہے۔ یہ وہ اقتصادی حالات ہیں جن سے تنگ آ کر یہاں کے لوگ اپنے وطن سے باہر مزدوری کرنے جاتے ہیں۔تب سے لے کر اب تک یہاں کے اقتصادی حالات میں کافی سدھار ہوا ہے لیکن مکمل طور پر حل نہیں ہوا ہے اور چونکہ سرمایہ دارانہ نظام میں اقتصادی برابری ایک ناممکن امر ہے اس لیے جب تک یہ نظام قائم رہے گا اس افسانے کی معنویت باقی رہے گی۔

پنڈارے

افسانہ''پنڈارے'' کشمیر کے ڈوگرہ شاہی دور کی عکاسی کرتا ہے۔یہ وہ دور تھا جب یہاں کے عوام سرکار اور جاگیردار کی ملکیت تصور کی جاتی تھی۔افسانے میں ڈوگرہ شاہی دور میں کشمیر کے عوام پر ہونے والے مظالم کو پیش کیا گیا ہے۔افسانے میں جمنا نام کی ایک خوبصورت بیوہ پر ڈھایا جانے والا ظلم موضوئے بحث ہے شوہر کے مرنے کے بعد یہ کافی افسردہ ہوتی ہے کیوں کہ یہ جوان ہے اور اس کی جوانی کے تقاضے بھی ہیں۔جمنا براہمن زادی ہے اس لیے وہ دوسری شادی نہیں کرسکتی ہے اسے پورا یقین ہے کہ وہ اپنے اس جذبے پر قابو پالے گی لیکن اس کی خوبصورتی اس کی بڑی دشمن بن جاتی ہے کیوں کہ گاؤں میں آئے تحصیلدار کی ہوس بھری نظریں اس پر پڑتی ہے اور تب تک وہ گاؤں سے نہیں نکلتا ہے جب تک   نہ وہ جمنا کی عصمت تار تار کرتا ہے۔یوں یہ افسانہ ہمیں کشمیر کے ایک مخصوص دور کی یاد دلاتا ہے جب طاقت کے بل بوتے پر کمزوروں پر طرح طرح کے ظلم ڈھائے جاتے تھے۔لیکن طاقت کا ناجائز اور نامنصفانہ استعمال اسی دور کے ساتھ ختم نہیں ہوا ہے اور جب تک یہ باقی رہے گا تب تک ایسے واقعات رونما ہوتے رہیں گے۔

افسانہ''مزدوری''

افسانہ''مزدوری'' کے زماں ومکاں کا جہاں تک تعلق ہے وہ برصغیر میں فساد کا زمانہ تھا کیونکہ افسانے میں جس منظر کو پیش کیا گیا ہے وہ فسادات اور لوٹ کھسوٹ کے واردات ہی کو پیش کر رہا ہے۔مثلاً

> ''لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم تھا....
>
> ایک چھوٹی عمر کا لڑکا جھولی میں پاپڑوں کا انبار ڈالے بھاگا جارہا تھا..... پوں
>
> پوں_____پوں پوں_____ موٹر کی ہارن کی آواز کے ساتھ دو عورتوں کی چیخیں بھی تھیں۔۔۔''۸۶؎

برصغیر کی آزادی سے پہلے جو حالات یہاں پر وقوع پذیر ہوئے ہیں مذکورہ بالا اقتباس ایسی ہی صورت حال کو افسانے میں ابھار رہا ہے۔فرقہ وارانہ فساد کی وجہ سے شہر اور شہر کے بازار ہی زیادہ متاثر ہوئے تھے۔ایسا ہی ایک منظر یہاں بھی پیش کیا گیا ہے یہ تو زمان کا تعین تھا۔اب رہا سوال یہ کہ ہندوستان کے کس علاقے میں رونما ہو رہے تھے دیکھا

جائے تو ملک بھر میں ایسے واقعات رونما ہو رہے تھے لیکن سب سے زیادہ شمالی ہندوستان میں وہ بھی خاص کر پنجاب کا علاقہ فسادات کی آماجگاہ بن چکا تھا۔ دوسری بات افسانہ نگار خود پنجاب سے ہی تعلق رکھتا تھا۔ اور ایک بات اس میں یہ بھی ہے کہ افسانہ نگار نے اس افسانے کا مرکزی کردار ایک کشمیری مزدور کو بنایا ہے جو چاول کی بوری لے کر بھاگ رہا تھا اور پولیس نے اسے زخمی کر کے پکڑ لیا تھا۔

جہاں تک کشمیریوں کا کشمیر سے باہر مزدوری کرنے کا معاملہ ہے تو اس زمانے میں چونکہ کشمیر میں ڈوگرہ شاہی کا راج تھا۔ اس لیے فاقہ کشی سے بچنے کے لیے یہاں کے لوگ اکثر پنجاب جا کر مزدوری کرتے تھے۔ مذکورہ بالا بیانات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس افسانے کا زمان و مکان فسادات کے دور کا پنجاب ہے۔ ایک طرف سے یہ افسانہ ہنگامی نوعیت کا ہے لیکن افسانہ نگار نے یہاں پر روٹی کی بھوک کے مسئلے کو پیش کر کے ایک آفاقی رنگ برتنے کی کوشش کی ہے۔ لوٹ جاری ہے۔ ہر کوئی اپنی اپنی پسند کی چیز لے جاتا ہے۔ ایسے میں ایک کشمیری مزدور چاول کی بوری لے کر دوڑتا ہے پولیس اسے زخمی کر دیتی ہے لیکن یہ پھر بھی چاول کی بوری لے کر دوڑ پڑتا ہے۔ زخم کی پرواہ کیے بغیر۔ خون بھی بہہ رہا ہے لیکن مزدور دوڑ رہا ہے۔ آخر کار پولیس اسے پولیس اسٹیشن لے جاتی ہے۔

ٹیٹوال کا کُتا

افسانہ ''ٹیٹوال کا کتا'' بٹوارے کے بعد تنازعہ کشمیر کے پس منظر میں لکھا گیا ایک بے مثال افسانہ ہے۔ افسانے میں کشمیر کے ایک سرحدی علاقے کو پس منظر کے طور پر دکھا گیا ہے۔ یہ علاقہ ٹیٹوال کے نام سے جانا جاتا ہے۔ یہ علاقہ دو حصوں میں منقسم ہوا ہے۔ ایک طرف ہندوستانی کشمیر اور دوسری طرف پاکستانی کشمیر کی سرحدیں ہیں۔ ان سرحدوں پر تعینات ایک طرف پاکستانی فوج کے مورچے ہیں اور دوسری طرف ہندوستانی فوج کے مورچے ہیں۔

دونوں طرف کے فوجی افسران اپنے اپنے سیاسی آقاؤں کے مشورے کے مطابق عمل پیرا نظر آتے ہیں۔ اس لیے یہاں پر اکثر اوقات دونوں طرف سے گولیوں کا تبادلہ ہوتا رہتا ہے۔ افسانے میں افسانہ نگار نے کتے کو علامت کے طور پر ایک مرکزی کردار کے روپ میں پیش کیا ہے۔ یہ کتا پاکستانی چوکی میں پڑا رہتا ہے لیکن ایک دن وہ ہندوستانی چوکی میں وارد ہو جاتا ہے۔ یہاں اس کی شناخت قائم کی جاتی ہے اور اگلے دن کتا پھر اپنی پرانی جگہ کو چلا جاتا ہے۔ لیکن وہاں کے فوجی اس کی شناخت پڑھ لیتے ہیں تو غصے سے بھن جاتے ہیں اور اسے اپنی شناخت دیتے ہیں۔ اس کے بعد اسے ہندوستانی علاقے کی طرف روانہ کرتے ہیں۔ لیکن یہاں کے فوجی جب کتے کو پاکستانی علاقے سے آتے ہوئے دیکھتے ہیں تو اس پر گولیاں چلاتے ہیں۔ اس طرح کتا مر جاتا ہے۔

دراصل شناخت قائم ہونے کے بعد کتا، کتا نہیں رہتا ہے بلکہ وہ کسی کی ملکیت بن جاتا ہے اور ملکیت پر مالک

کا حق ہوتا ہے لیکن کتا جو بول نہیں سکتا ہے کیا کسی کی ملکیت رہنا چاہتا ہے، نہیں اسی لیے تو وہ دونوں کے مورچوں میں جاتا ہے۔

فوجی چاہتے ہیں کہ کتا ان کا ہی بنا رہے اور ان کے ہی ایجنڈے کو عملائے۔اس لیے اس شناخت دی جاتی ہے۔اور جب ایک علاقے والوں نے اسے شناخت دی کہ یہ ان کا ہے تو دوسرے علاقے والوں سے برداشت نہیں ہو سکا اور انہوں نے اسے اپنی شناخت دی اور اسے ان کے پاس واپس روانہ کیا تا کہ وہ دیکھ لیں کہ وہ ہندوستانی نہیں ہے بلکہ پاکستانی ہے جیسا کہ فوجیوں کا قانون ہے کہ گولی کے بدلے گولی اور حملے کے بدلے حملہ۔اس طرح شناخت کے بدلے شناخت سے انہوں نے کام لیا۔اب جب کتا واپس آ رہا تھا تو ہندستانی فوجیوں نے اسے دیکھ لیا کہ وہ پاکستانی مورچے سے ہو کر آ رہا ہے تو انھیں یہ دشمن کا بھیجا ہوا کارندہ لگا جوان پر حملہ کرنے کے لیے بھیجا جا رہا ہے۔اور یہاں سے اس پر گولیاں چلنی شروع ہو جاتی ہیں اور کتے کو وہیں پر ڈھیر کر دیا جاتا ہے۔اس سے وہ یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ وہ دشمن کی کسی بھی چال کو توڑ سکتے ہیں۔اگر ان کا کوئی دشمنوں سے مل جائے تو وہ بھی دشمن ہی کہلائے گا اور دشمن جیسا سلوک اس کے ساتھ بھی کیا جائے گا۔

زمان اور مکان کے تعین کے بعد اگر اس کی آفاقیت پر غور کیا جائے تو اس کتے کا آفاقی پہلو ہمارے سامنے آئے گا۔کتا نہ صرف کشمیریوں کی علامت بنتا ہے بلکہ ہر اس انسان کی جو سرحدوں کی قید سے آزاد رہنا چاہتا ہے۔

بہتے چراغ:

افسانہ ''بہتے چراغ''میں کشمیر کے جس دور کی عکاسی کی ہے وہ 1947ء کے بعد کا زمانہ ہے۔اس کا اظہار افسانہ نگار نے اس طرح کیا ہے:

''ہندوستان کی آزادی کے بعد اگر چہ جہلم کا حسن کم نہ ہوا، مگر اس میں مشرقیت زیادہ آ گئی ہے۔۔۔''[۸۷]

اس بیان سے افسانے کے زمان ومکان دونوں کا تعین ہوتا ہے۔افسانے میں کشمیر کے ہانجی طبقے کی اقتصادیات کے ذرائع کے ساتھ ساتھ کشمیر میں رائج اوہام پرستی کی روایت کے تناظر میں نلنی، پرپھول اور سیٹھ جی کی شخصیات کے بنیادی پہلو قاری کے سامنے کھل جاتے ہیں۔پرپھول اور اس بیوی شادی کے کئی سال گذر جانے کے بعد بھی بے اولاد ہیں اور ادھر سیٹھ کے یہاں کئی بچے ہیں۔ملہ قادر جو ہاؤس بوٹ کا مالک ہے جب اسے پتہ چلتا ہے کہ نلنی بے اولاد ہے تو وہ اسے جہلم میں چراغ بہانے کا مشورہ دیتا ہے۔نلنی چراغ بہاتی ہے ادھر جب سیٹھ جی کو پتہ چلتا ہے تو اگلی رات وہ بھی جہلم میں چراغ بہاتا ہے۔سیٹھ جی کے چراغ کو پرپھول گولی سے اڑاتا ہے۔کیونکہ سیٹھ جی کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ جنگ چھڑ جائے تا کہ اس کے کپڑوں کا بھاؤ بڑھے۔لیکن پرپھول کو جنگ سے نفرت ہے کیوں کہ وہ خود ایک کپتان ہے اور کئی جنگی محاذوں پر لڑ چکا ہے جہاں اس نے انسانی جانوں کو ضائع ہوتے ہوئے اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔سیٹھ جی جنگ چاہتا ہے یعنی وہ اپنے مفاد کے لیے انسانی جانوں کا ضائع ہونا پسند کرتا ہے۔اس کے برعکس

نلنی جوخواہش رکھتی ہے وہ انسانی نسل کے پھلنے اور آگے بڑھنے کی ہے۔ایک تخریبی عمل کا خواہش منداوردوسرا تعمیری عمل کی خواہاں ہے۔انسانوں کی سوچ کا یہ تضاد ہمیشہ سے رہا ہے یہی چیز اس افسانے کو آفاقیت بخشتی ہے۔

افسانہ صنم پلکیت

افسانہ ''صنم پلکیت'' لداخ کے لوگ روایت کپس منظر میں لکھا گیا افسانہ ہے۔ یہ وہی روایت ہے جہاں معاشرتی دباؤ کی وجہ سے انسان اپنا ماضی الضمیر بیان نہیں کرسکتا ہے۔جس طرح صنم ملکیت خواب میں دیکھے گئے نوجوان کے متعلق کچھ نہیں بتاپاتی ہے کہ وہ کون ہے لیکن اس کو پانے کے لیے مقدس ماں سے مدد کی طالب ہے کیونکہ مقدس ماں اس کی نظر سے اس کو وہ نوجوان دلاسکتی ہے لیکن مقدس ماں اسے چلہ کش عاملوں کے پاس بھیجتی ہے جہاں یہ ان عاملوں سے اپنا خواب میں دیکھا ہوا نوجوان مانگتی ہے۔ چلہ کش عاملوں میں خداونہ لھا کا اس رات حلول ہوا ہوتا ہے۔لیکن اس کے ساتھ یہ کیا جاتا ہے کہ وہ تین دن تک بے ہوش رہتی ہے اور پھر مرجاتی ہے۔ مذہب اور روایت کا سہارا لے کر یہ لوگ اس کی زندگی کے ساتھ کھلیتے ہیں۔ چونکہ یہ چیزیں آج بھی سماج میں پائی جاتی ہیں اور جب تک اس کا چلن رہے گا یہ افسانہ اپنی معنویت پر قائم رہے گا۔

افسانہ وادی کے پھول

یہ افسانہ کشمیر میں ڈوگرہ شاہی کے خاتمہ کے دس سال بعد کے دور کو پیش کرتا ہے۔کیونکہ یہ افسانہ حامدی کاشمیری کے جس افسانوی مجموعے میں شامل ہے وہ اس کی سنہ اشاعت 1957ء ہے۔اور یہ افسانہ اس افسانوی مجموعہ کا آخری افسانہ ہے۔

یہ وہ دور تھا جب یہاں تعلیم عام ہورہی تھی۔شہروں میں حسینہ جیسی امیر لڑکیاں تعلیم حاصل کرنے لگی تھی۔یوں ایک نئی فکر پروان چڑھ رہی تھی۔ یہ وہی فکر تھی جس نے حسینہ سے بغاوت کرائی۔

حسینہ اور اختر ایک دوسرے کو چاہتے ہیں لیکن حسینہ کی شادی کسی دوسرے سے ہوتی ہے۔رخصتی کے وقت حسینہ احتجاج کرتی ہے یعنی حسینہ روایت سے بغاوت کرتی ہے اور زمانے کا یہ اصول رہا ہے کہ ہر دور میں ایک روایت قائم ہوجاتی ہے۔ جسے آنے والے دور میں توڑا جاتا ہے اور جو نئی روایت بنتی ہے وہ بھی برقرار نہیں رہتی ہے یہ سلسلہ جاری وساری ہے۔

افسانہ گیلے پتھروں کی مہک

اس افسانے میں کشمیری سماج میں رائج طبقاتی کشمکش کے پس منظر میں گزرہی لوگوں کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔اقبال اور شکیلہ اس لیے نہیں ملتے ہیں کیونکہ اقبال غریب ہے۔گل محمد مریم کے ساتھ شادی نہیں کرسکتا کیوں کہ مریم کے چاچا گل محمد پر روپئے کی شرط عائد کرتا ہے، جو گل محمد کے پاس نہیں ہے۔اسی شرط کو پورا کرنے کے لیے گل محمد

مزدوری کرنے کے لیے اقبال کے یہاں آتا ہے لیکن اس سے پہلے کہ وہ اس کی شرط کو پورا کرتا مریم کا چاچا مریم کی عزت کا سودا کرتا ہے۔ دراصل سرمایہ دارانہ نظام کی یہ خامیاں ہیں کہ جہاں امیروں کی ہر خواہش پوری ہوتی ہے وہیں پر غرباء کا استحصال ہوتا ہے۔ اور جب تک یہ نظام قائم رہے گا تب تک ایسا ہوتا رہے گا اور افسانے کی معنویت قائم رہے گی۔

وہ جو اک شخص تھا

''وہ جو اک شخص تھا'' افسانے میں وادی کشمیر کی 1989ء کے دور کی عکاسی کی گئی ہے یہ وہ دور ہے جس میں نہ تو قاتل کا کوئی پتہ چلتا ہے اور نہ قتل کرنے کی وجہ معلوم ہوتی ہے۔ خان بابا کا قتل بھی ایسا ہی ہے نہ قاتل کا پتہ اور نہ قتل کرنے کی وجہ ہی معلوم ہوتی ہے۔ کسی کے نزدیک وہ مخبر تھا تو وہ کسی کے نزدیک ملی ٹنٹ تھا۔ اس کے علاوہ اس میں مریم اور خان بابا کی کہانی بھی ہے جہاں خان بابا مریم کو اس کے والد سے دولت کے عوض خرید لیتا ہے لیکن وہ مریم کی محبت کو نہیں خرید سکتا جب خان بابا کو اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ مریم کسی اور سے پیار کرتی ہے تو وہ مریم کا قتل کر دیتا ہے قتل کرنے کے بعد اس کا ضمیر اسے ملامت کرتا ہے۔ اور یہ نفسیاتی مریض بن جاتا ہے۔ مریم کا قتل کرنے کے بعد اس کے اندر کا انسان جاگ جاتا ہے یہ اس بات کی دلیل ہے کہ انسانیت ابھی زندہ ہے۔

بلاوا

افسانہ ''بلاوا'' کشمیر میں ڈوگرہ شاہی دور سے لے کر 90 کی دہائی کے پر آشوب حالات تک پھیلا ہوا ہے۔ ڈوگرہ شاہی کے مظالم سے لے کر کشمیر کے رواں سیاسی عدم استحکام کے اس دور تک کے حالات کو افسانہ نگار نے بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ قاری افسانے کے اختتام پر یہ سوچنے کے لیے مجبور ہو جاتا ہے کہ ڈوگرہ شاہی سے لے کر آج تک حالات کبھی ساز گار نہیں ہوئے ہیں یہ افسانہ کشمیر کے سیاسی پہلو کے پس منظر میں ہمیشہ ایک دستاویز کی حیثیت رکھے گا۔

افسانہ لالی کی ملکھنی

افسانہ ''لالی کی ملکھنی'' کا پس منظر کشمیر کی وادی ہے اور اس میں کشمیر کے ان حالات کو پیش کیا گیا ہے جو کشمیر میں 1989ء سے شروع ہوئے ہیں۔ اس دور میں اقلیتی فرقے سے تعلق رکھنے والے لوگ اپنی جان بچانے کی خاطر وادی سے نقل مکانی کرتے ہیں کیوں کہ انہیں ڈر ہے کہ یہاں کے اکثریتی فرقے نے جو عسکری تحریک شروع کی ہے وہ ان کو نشانہ بنا لے گی لیکن اس سے پہلے کہ لالی سنگھ وادی سے چلا جاتا وہ ان فوجیوں کی گولیوں کا نشانہ بنتا ہے جو جنگجوؤں کی تاک میں گھات لگا کر بیٹھے ہیں۔ لالی سنگھ شام کے وقت جنگل کی طرف روانہ ہو جاتا ہے اسی دوران اسے ہلاک کیا جاتا ہے۔ سیاسی عدم استحکام کی وجہ سے ایسی ہلاکتیں آج دنیا کے کونے کونے میں ہو رہی ہیں۔

افسانہ زیبرا کراسنگ پر کھڑا آدمی:

افسانہ ''زیبرا کراسنگ پر کھڑا آدمی'' کشمیر میں 1989ء کے حالات کو پیش کر رہا ہے۔ یہ وہ دور تھا جب وادی کشمیر سے تعلق رکھنے والے اقلیتی فرقے کے لوگ کشمیر سے نقل مکانی اختیار کرتے ہیں یہ لوگ اپنی جان بچانے کی خاطر باہر مختلف شہروں میں پناہ گزین کی زندگی گزارنے پر مجبور ہو گئے۔ لیکن اجنبی شہر میں یہ لوگ اپنی پہچان کھو گئے۔ آج کل نقل مکانی کا مسئلہ عالمی سطح پر ایک پیچیدہ صورتحال اختیار کر گیا ہے۔

افسانہ مکھا گنی:

افسانہ ''مکھا گنی'' میں ایک روایت پرست سماج کا مسئلہ پیش کیا گیا ہے۔ اس روایت پرست سماج کی تقسیم ذات پات کی بنیادوں پر کی گئی ہے۔ رگھو پاروتی سے شادی کر کے اس روایت کے ساتھ بغاوت کرتا ہے لیکن اسے خاندان سے اور برادری سے باہر کر دیا جاتا ہے۔ روایت کی پاسداری کرنے والا شخص چودھری لکشمن سنگھ ہے۔ چودھری اتنا کٹر پسند ہوتا ہے کہ ایک ایک کر کے اس کے بچے گاؤں کو چھوڑ کر شہر میں مستقل طور پر آباد ہو جاتے ہیں اور چودھری لکشمن سنگھ اپنی پرکھوں کی حویلی میں اکیلا رہ جاتا ہے یہاں تک کہ وہ وہیں پر مر جاتا ہے۔ اس کی موت پر آخری رسوم کی ادائیگی کے لیے اس کے بچے گھر نہیں آتے ہیں۔

افسانے میں افسانہ نگار نے یہ کہنے کی کوشش کی ہے کہ بدلتے زمانے کے ساتھ قدریں بدلتی ہیں اور ان بدلتی قدروں کو جو قبول نہیں کرے گا وہ ہار جائے گا۔

میری گلی کا غم:

افسانہ ''میری گلی کا غم'' کشمیر کے 1989ء کے پر آشوب حالات کے پس منظر میں یہاں کے عوام کی زندگیوں کے المیہ کو پیش کرتا ہے۔ واحد متکلم اپنے سماج سے اس طرح جڑا ہوا ہے کہ سماج کا غم اس کا اپنا غم بن جاتا ہے وہ اپنے مستقبل کو خیر آباد کہہ کر غوث چاچا کے یہاں تعزیت کرنے جاتا ہے کیونکہ غوث چاچا کے پوتے کو بندوق بردار نے گولی مار کر ہلاک کر دیا تھا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ انسان اور سماج آپس میں لازم وملزوم ہیں ہر حساس فرد سماج میں حالات وواقعات سے خود کو الگ نہیں کر سکتا ہے۔ یہ اس کی سوچ وفکر پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اسی کے مطابق انسان اپنے مستقبل کا فیصلہ بھی لیتا ہے۔ اس افسانے کی آفاقیت کو ظاہر کرتا ہے۔

دوہری مار:

یہ افسانہ کشمیر کے جس دور کو پیش کرتا ہے وہ دور 1989ء سے شروع ہوتا ہے۔ اس دور میں یہاں کے نوجوانوں نے عسکری جدوجہد میں شمولیت اختیار کر کے یہاں کی زندگی کا ہر شعبہ متاثر کیا۔ افسانے میں فیضان نام

کے ایک کردار کو مرکزی کردار کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ایک عسکری تنظیم سے وابستہ لوگ اس سے تنظیم کے لیے چندہ حاصل کرتے ہے تو دوسری طرف منور فیضان کی شکایت فوجیوں سے کرتا ہے کہ وہ عسکریت کے ساتھ جڑے لوگوں کو پناہ دیتا ہے فوج کے ذریعہ اٹھوا کر اسے زردکوب کر کے ہمیشہ کے لیے ناکارہ بنا دیتا ہے۔سیاسی عدم استحکام کی وجہ سے ایسی صورتحال کا پنپنا ایک یقینی بات ہے۔

تجریدی افسانے میں ''زماں ومکان'' کا عنصر:

زماں ومکاں سے مختصر افسانے میں وقت اور مقام کا پتا چلتا ہے جو بھی بیاں ہو چکا ہے۔لیکن تجریدی افسانوں میں یہ نہیں ہوتا۔اس سے افسانے کا تاثر محدود ہو جاتا ہے اسی لیے تجریدی افسانوں میں تاثر کو مبہم رکھنے کے لیے زماں و مکاں سے آزاد رکھا جاتا ہے۔اکرام باگ کا افسانہ ''اسم اعظم'' سے ایک مثال دیکھیے:

> ''صبح رات سے زیادہ پریشانی لائی۔وہ اس طرح کھڑکی سے سر ٹکائے دیکھ رہا تھا کہ یہاں کا مشہور عالم جس کی مذہبی علمیت کی دھوم تھی چھڑی لٹکائے اپنی بھوری بھوری آنکھوں سے حیات کی طرف دیکھ رہا تھا۔ وہ بھی آہستہ آہستہ چلتا ہوا پھاٹک کی طرف بڑھتے ہوئے قفل کے پاس رک گیا اور بالکل عامیانہ انداز میں قفل کی طرف منہ کئے کہنے لگا''اور اس زمین وآسمان کے درمیان جو کچھ ہے وہ انسانوں کے لیے بنایا گیا ہے۔اس میں بڑی بڑی حکمت والی باتیں رکھی گئی ہیں اور دانش مندوں کے لیے یہ تحفے ہیں۔تم اس کا راز ڈھونڈ نکالو اور وہ راز جب تم پر منکشف ہو جائیں تو....''اچانک اڑتی ہوئی گھاس کی ایک خشک لیتی عالم کی آنکھ میں گھس گئی۔اس نے اسے نکالتے ہوئے بات جاری رکھی۔''اور وہ راز جب تم پر منکشف ہو جائیں تو فساد برپا نہ کرو۔'' بات ختم ہوتے ہی قفل جھٹکے کے ساتھ کھل گیا اور عالم کے چہرے پر ایک حریصانہ مسکراہٹ پھیل گئی۔''۸۸

تمام افسانے میں افسانہ نگار ہر بات کا اظہار ایسے کرتا ہے جیسے افسانہ کسی جگہ اور مقام پر رونما نہیں ہو رہا ہے بلکہ خود افسانہ نگار کا ذہن اس جگہ اور وقت کو بتا رہا ہے۔

تجریدی افسانوں میں زماں ومکاں دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر رونما ہوتے ہیں۔گوپی چند نارنگ کا یہ بیان زیادہ تر تجریدی افسانوں میں واضح طور پر سامنے آتا ہے۔سریندر پرکاش کا افسانہ 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم' سے ایک اقتباس دیکھیے:

> ''ٹھک،ٹھک،ٹھک! برآمدے سے کسے کے زمین پر لاٹھی ٹیک کر چلنے کی آواز آ رہی ہے۔لگا تار،مسلسل اور باقاعدہ....میں دروازے کا پردہ سرکا کر سر باہر نکال کر دیکھتا ہوں....کوئی آہستہ آہستہ چلتا ہوا برآمدے کو موڑ سے مڑ گیا اور اب اس کی پیٹھ بھی اوجھل ہوگئی ہے لاٹھی ٹیکنے کی آواز ہر لمحہ دور ہوتی جارہی ہے۔
> سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے؟....ہاں! سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے۔میں واپس کمرے میں آتے ہوئے سوچتا ہوں۔نمکین ہواؤں کا ایک جھونکا سب چیزوں کو چھیڑتا ہوا۔سب چیزوں سے گذر جاتا ہے۔سمندر سے میرا کیا رشتہ ہے؟ میں سمندر کے بارے میں اتنا فکر مند کیوں ہوں؟ میرے ذہن میں سمندر اپنی

وسعت، اپنی گہرائی اور اپنے مدوجذر کے ساتھ پھیلتا چلا گیا.... اور میں محسوس کرنے لگا یہ سچ ہی سمندر کے کنارے کا کوئی شہر ہے۔ اور میں اس کمزور سی، نازک سی، چھوٹی سی ناؤ کی طرح ہلکورے کھاتا ہوا، ڈولتا ہوا کھڑکی تک پہنچا.... اور جھٹ سے پردہ ہٹا دیا۔'' ۸۹

یہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کے ذہن میں ہر لمحہ کچھ نیا خیال ذہن میں آ رہا ہے اور وہ اس کو تخلیق کر رہا ہے۔ ایک افسانے میں کوئی ایک جگہ کی بجائے کئی جگہوں کا بیان یعنی افسانہ نگار کے ذہن میں جتنی جگہوں کا خیال آ رہا ہے ان تمام چیزوں کا ذکر ہو رہا ہے۔

تجریدی افسانوں میں افسانہ نگار زمانی لحاظ قائم نہیں رکھتا۔ وہ کبھی حال سے ماضی میں چلا جاتا ہے اور کبھی ماضی سے حال میں لوٹ آتا ہے۔ جس طرح ایک انسان کا ذہن پر قابو نہیں رہتا جب چاہیے جو چاہیے سوچ سکتا ہے اسی طرح تخلیق کر دیتا ہے جس طرح حمید سہروری نے افسانہ ''دشت ہو کی صدائیں'' میں پیش کیا ہے۔:

''میں جس جگہ بیٹھا ہوا ہوں۔ وہاں عفریتوں کا استھان ہے۔ اس بات کا انکشاف ماقبل تاریخ سے ملایا جاتا ہے۔ ماقبل تاریخ کی ایک کہانی ابھی تک چلی آ رہی ہے۔ جس کے کئی رنگ، بے رنگ ہو کر بھی اپنی اصلیت میں کوئی فرق نہیں رکھتے۔''

''آسمان ابر آلود ہے اور مجھ میں ایک گہرا سناٹا ہے لیکن میری سمع میں نوع بہ نوع آوازیں چلی آ رہی ہیں کہ کئی سال گذرے اور ابھی تک یہیں ٹھہرے ہو۔ چلو چلدی کرو۔ یہ دھرتی دراصل ہمارے لیے نہیں ہے...

تم اچھی طرح جانتے ہو کہ زمین ہمارے لیے ایک پر اسرار راز ہے۔ ہم جیسے جیسے بڑھنے لگتے ہیں وہ ویسے ویسے پھیلنے لگتی ہے۔ یہاں مت بیٹھو، چلتے ہی رہنا زندگی کا شیوہ ہے، لیکن کہاں....؟'' ۹۰

اس افسانے میں افسانہ نگار ماضی سے حال میں چلا آتا ہے اور کبھی حال سے ماضی میں چلا جاتا ہے یعنی اس کی سوچ جیسے جیسے بدلتی جاتی ہے وہ ویسے ویسے اس دور کے بارے میں بیان کرنے لگتا ہے۔

تجریدی افسانوں میں وحدت زماں کا لحاظ تو نہیں رکھا جاتا لیکن پھر بھی کبھی کبھی واقعات کو پڑھنے کے بعد ایک مبہم سا تاثر قاری کے ذہن پر پڑتا ہے۔ رفعت صدیقی کے مطابق بھی یہ افسانے فلم ٹریلر کے مشابہہ قرار دیے جا سکتے ہیں۔ ایسا ہی ایک افسانہ رشید امجد کا ''چپ فضا میں تیز خوشبو'' ہے۔ افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''وہ بولنے کی مسلسل کوشش کر رہا تھا لیکن آواز نہیں نکلتی معلوم نہیں آواز گم ہو گئی ہے یا لفظ ختم ہو چکے ہیں۔ آواز ایک پرندہ ہے۔ لفظ اس کی چہکار۔ سوچ ہفت رنگ فضا نہیں شاید....
آواز چہکار سوچ.... نہیں نہیں۔ شاید یوں۔ سوچ ایک پرندہ لفظ اس کی چہکار اور آواز....؟ آواز نہیں نکلتی، کوشش کے باوجود آواز نہیں نکلتی۔'' ۹۱

اس طرح کا ایک افسانہ بلراج مینرا کا ''کمپوزیشن دسمبر ۶۴ء'' سے اقتباس دیکھیے:

''آج میری زندگی، دیکھو نشے میں جھومتی، جانے چلی کہاں جا اس لے لے چلی کہا اس

ں ں ں....دو پیس ایگ سینڈوچز....آج یہ میری زندگی، دیکھو نشے....''

اسی افسانے سے ایک اور اقتباس دیکھیے:

''سہانی رات ڈھل چکی، نہ جانے تم کب آؤ گے، نہ جانے تم کب آؤ گے....ویٹر! ایک بلیک کافی، دو پیس ایگ، سینڈوچز....سہانی رات ڈھل چکی نہ جانے تم کب....تم کب....کب....میں انتظار کر سکتا۔''[۹۲]

ان میں نہ واقعات میں کوئی منطقی ربط ہوتا ہے اور نہ ہی زماں و مکاں کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔

اسلوب

نثر کی کوئی بھی صنف ہو، وہ اپنی پہچان موضوع، عنوان یا پلاٹ سازی سے نہیں بناتی ہے بلکہ قابلِ مطالعہ ''Readable'' اس کا اسلوب بناتا ہے۔ چونکہ زبان ہماری زندگی کا جز ولاینفک ہے اور اس کا استعمال ہم اپنے مدعا کے بیانیہ کے لیے کرتے ہیں اس لیے زبان و بیان کے اس عمل میں لفظوں کی نگینہ کاری، کائنات کے مشاہدات اور احساسات کی رنگ آمیزی اور خود فنکار کا ذاتی انداز پیشکش اسے ایک مکمل اسلوب کی صورت میں بدلتا ہے۔ عام سیاق وسباق میں کہہ سکتے ہیں کہ لکھنے کا طریقہ اور اظہار کا انداز ''اسلوب'' ہے جیسا کہ اسلوب کے لفظی معنی راہ، صورت، طرز، روش، طریقہ، پیدا ہونا، راہ نکلنا وغیرہ وغیرہ ہیں، اس کی مختلف انداز میں تعریف کی گئی ہیں۔ کچھ دانشوروں کے اقوال کا ترجمہ اپنی کتاب اسلوب اور اسلوبیات میں طارق سعید نے اس طرح کیا ہے:

''اسلوب فکر اور اسے اظہار کرنے والی زبان پر اپنا اثر ڈالنے والی شے کا نام ہے۔'' (چالرس بیلی)

''اسلوب سے زبان میں معجزے کا امتزاج پیدا ہوتا ہے اور اسلوب میں بات کہنے کا ڈھنگ بھی شامل ہے۔'' (ارسطو)

''جس کلام کی شناخت جس صنف سے ممکن ہو، وہ اسلوب ہے۔'' (مری)

''اسلوب کے معنی ہیں فنی اظہار میں انفرادیت کی موجودگی۔'' (پڑرن)

''وامن کے مطابق ''زبان کے جملہ آلہ کار لے استعمال کے طریق کار لا نام اسلوب ہے۔''

(اسلوب اور اسلوبیات؛ طارق سعید۔ص:۱۷۰)

ڈاکٹر جے براؤن کے مطابق:

''اگر تاثر سونا ہے تو اسلوب مُہر ہے جو اسے رائج کرنے میں قابل بناتی ہے اور بتاتی ہے کہ کس بادشاہ نے اسے جاری کیا ہے۔''

ہڈسن نے کہا:

''اسلوب بنیادی طور پر ایک شخصی صفت ہے۔''

گائی، این، پوکاک کے مطابق:

''جب اسلوب کی مکمل تشکیل ہو جاتی ہے تب وہ مصنف کی شخصیت کا ایک حصہ بن جاتی ہے اور وہ آپ کو کھول کر دوسرے کے سامنے رکھ دیتی ہے۔ موضوع بھلے ہی آپ کو پسند نہ ہو، لیکن اسلوب تو بس، آپ ہی میں آپ کی دلچسپی، آپ کی تعلیم اور علمی صلاحیت آپ کا اخلاق اور سیرت۔''[۹۳]

ان تعریفوں کی روشنی میں ہم یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ زبان کے اظہار اور ادراک کو اپنے مخصوص انداز میں پیش کرنے کے ہنر کا نام اسلوب ہے۔اسلوب گویا کہ وہ تلوار ہے جس کی کاٹ صاحبِ تلوار کو شہرت کی بلندی پر بھی بٹھا سکتی ہے اور گمنانی کے اندھیروں میں بھی دھکیل سکتی ہے۔ یہاں پر سمجھنے والی بات یہ ہوتی ہے کہ صاحبِ قلم اسٹائل اور جذبات کا متوازن روپ کیسے پیش کرتا ہے۔

اسلوب سے مراد کسی لکھنے والے کی انفرادی طرزِ نگارش ہے جس کی بناء پر وہ دوسرے لکھنے والوں سے ممیّز ہو جاتا ہے۔اس انفرادیت میں بہت سے عناصر شامل ہوتے ہیں۔اکثر ناقدین شیکسپیئر کے بارے میں کہتے ہیں کہ ان کے یہاں آہنگ اور ترنم کا ایک خاص اسلوب ہے۔استعارے کی مناسب فراوانی ہے کہ علامت کے بعد علامت چلی آتی ہے اور ان باتوں ان میں اس کے معاصرین میں سے کوئی بھی اس کا حریف نہیں ،اس طرح اگر دیکھا جائے تو اسلوب کی شفافیت صرف ایک لفظ یا ایک محاورے یا ایک استعارے سے ہماری توجہ کے رخ کو موڑ دیتی ہے اور پھر موڑے گئے زاویوں سے ہی صاحبِ اسلوب فن کی اپنے طور پر تعمیر وتشکیل کرتا ہے۔

دراصل اسلوب ہی فنکار کے فن کی ریڑھ کی ہڈی ہے اسی سے اس کی تخلیق کھڑی ہو پاتی ہے۔میر امن کی ''باغ و بہار'' کی سادگی ہو یا روانی ''فسانۂ عجائب کی مسّجع استعاراتی زبان ،مثنوی ''سحر البیان'' کی سادہ بیانی اور فصیح زبان ہو یا ''گلزارِ نسیم'' کی اختصار پسندی اور رعایت لفظی سے بھر پور معنی خیز ''عبدالحلیم شرر کی ناول نگاری میں لکھنوٗ کی پر تکلف زبان ہو یا ڈپٹی نزیر احمد کے ناولوں میں دبستان دہلی کے سادہ ، بے تکلف انداز بیان سے لبریز اصلاحی پہلو۔ سرسید، حالی،شبلی ،مولانا محمد حسین آزاد کی نثر کے کمال ہوں یا اردو نثر میں حرف زریں سے لکھا جانے والا ابوالکلام آزاد کا اسلوب، پریم چند کے افسانے یا ناول ہوں یا رومان پسند،ترقی پسند اور جدیدیت کے پہلو سے ہمکنار ہونے والے قلم کار سب کا اپنا انتخاب اور خیالات کا معقول بیان ہوتا ہے۔قواعد اور الفاظ کا غلط استعمال تحریر میں خرابیاں اور عیوب پیدا کرنے کا سبب ہوتا ہے۔یہیں سے بیان کی خرابی اور اسلوب کے نقص سامنے آتے ہیں۔اسلوب کی خوبی اور خوبصورتی لفظوں کی ہنرکاری میں مضمر ہے۔جیسا کہ آر ڈی بلیک کا موقف طارق سعید نے نقل کیا ہے:

> "propriety of style stands opposed to vulgarisms or low expressions ,and wards and phrases that would be less significant of the ideas which means to convey."
>
> ترجمہ: اسٹائل کی درستگی یا موزونیت طرز اسلوب کا فحاشیت یا رکیک اظہاریت اور ان الفاظ ومحاوروں سے الگ وجداگانہ مکالمہ ہیں جن سے خیالات وتصورات کی ادائیگی واظہاریت میں بہ اعتبار معیار بہت اہمیت ہو اور جو غیر متوقع وصوفیانہ سمجھے جاتے ہوں۔'' ۹۴

یعنی صاحبِ اسلوب الفاظ اور خیالات کی تشکیل اس انداز سے کرتا ہے کہ شائستگی اور معقولیت اس کی فکر کی تعمیر

کا حصہ بن جاتی ہے۔اس کی بہترین مثالیں غالب کے خطوط، حالی کی نثر اور سرسید کی صاف سلیس زبان میں مل جائیں گی۔سادگی فقرہ سازی، تشبیہ، استعارے اور دوسری قواعدی خوبیاں ایک نثر نگار کو پائے کے نثر نگاروں کی صف میں شامل کرتی ہیں۔گویا کہ الفاظ وہ نگینے ہیں جو ایک مشاق ادیب کے قلم سے اپنی مخصوص جگہ پر جڑ دیئے جاتے ہیں اور یہی الفاظ جب بے ڈھنگے پن سے استعمال ہوتے ہیں تو وہ بے لطف اور بے جان تحریر کا نمونہ بن جاتے ہیں۔

یہ اسلوب اپنے تمام تر اوصاف کے ساتھ نثر کی افسانوی اصناف کا محاصرہ کرتا ہے تو یہاں قدم قدم پر اس کو افسانوی ادب کی خصوصیات کے تحت چلنا ہوتا ہے۔چونکہ افسانوی ادب تخلیقی نثر ہے اس لیے اس میں بھی نثر کی دیگر اصناف کی طرح ضرب المثال، مترادفات، محاکات، علامت، استعارہ، تمثیل اور محاورہ کا استعمال بھی کثرت سے ہوتا ہے۔زبان کے چار اہم ترین حصے آواز، لفظی صورت، معنوی صورت اور فقرہ افسانوی ادب کی بھی تعمیر و تحریر میں خاص کردار ادا کرتے ہیں۔اس وقت جب افسانہ کسی خاص رنگ تمثیلی، تجریدی، استعاراتی، علامتی، اور اسطوری انداز میں لکھا جاتا ہے تو زبان کے یہ چار رکن افسانہ نگار کے اسلوب کا خاصہ بن جاتے ہیں۔

افسانے کی زبان اسلوب کے اعتبار سے کیسی ہو؟ اردو افسانہ نگاروں نے چیخوف کے عالمگیر اثرات کو اس معاملے میں زیادہ روایتی اعتبار سے قبول کیا۔یہ اسلوب ظاہر میں باطن کو دیکھنے اور دکھانے کے تخلیقی عمل کو واضح کرتا ہے۔اس اسلوبیاتی روایت کی داغ بیل یلدرم کی رومانی لہجہ اور پریم چند کی حقیقت نگاری سے پڑتی ہے۔رومان اور حقیقت پسند کا یہ امتزاج کرشن چندر کے یہاں بھی بڑی خوبصورتی سے اسلوب کا حصہ بن گیا ہے۔دیکھا جائے تو اسلوبیات لسانیات کی ایک اضافی شکل ہے۔یعنی یہ ایک ایسی شئے ہے جس سے ادبی اظہار کے حسن و دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ہم کہہ سکتے ہیں۔کہ اسلوب ادبی اظہار کا ایک زیور ہے۔اسلوب اور ادبی اظہار کے لازم و ملزوم ہونے کی وضاحت گوپی چند نارنگ کے الفاظ میں یوں کی گئی ہے:

> ''اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعہ زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زمانت کی چیز نہیں جس کا ردیا اختیار میکانکی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔''٩٦

لہٰذا یہ واضح ہو جاتا ہے کہ الفاظ کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق، ان کا تعین اور ان کی شناخت سے آگاہ کرنے والا یہ اسلوب ہی ہے۔اسی سے کسی بھی مصنف کے ذہنی امتیاز کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔اسلوبیات سے متن (Text) کو سائنسی انداز سے پڑھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔کیونکہ کسی فن پارے کو پڑھنے کے لیے ادبی ذوق کے ساتھ زبان کو سمجھنے کا ہنر یعنی لسانی تجزیہ کرنے اور اس کی نوعیت کو سمجھنے کی استعداد ہی فن پارے کے ساتھ انصاف کرسکتی ہے۔اس علم کے بغیر ہم ہرگز یہ نہیں سمجھ سکتے کہ ''غبار خاطر'' کا اسلوب بہتر ہے یا اس زمانے کے دیگر نثر نگاروں کا طرزِ نگارش! اسلوب کا دارومدار اپنے عہد کی ثقافت، تہذیب اور معاشرہ کی بود و باش پر بھی منحصر ہے۔معنی اور مفہوم کی تہہ داری الفاظ کے نادر

استعمال اور تجربہ کے اظہار سے وجود میں آتی ہے۔محض لفاظی زبان کے تفاعل یا اسلوب کی پیش کش میں مددگار ثابت نہیں ہوتی۔

افسانے کے اسلوب کی تہہ داریوں میں اگر جائیں تو رومانیت کے علمبرداروں جیسے سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، مجنون گورکھپوری، ل۔احمد، اکبر آبادی، حجاب امتیاز علی وغیرہ کے افسانوں کی فضا اور ارضیت کو دیکھ سکتے ہیں۔ موضوعات سے زیادہ ان کے یہاں انشاپردازی پر زور دیا جاتا ہے۔وہ فن اور موضوع کی پیشکش میں نزاکت اور لطافت کو زیادہ ترجیح دیتے ہیں۔زبان کا چٹخارہ، بیان کی رنگینی ،تشبیہ اور استعارے کی بہتاب اور تخیل کی بلند پروازی ان کی تحریروں کو ادب لطیف کے زمرے میں لاتی ہے۔دراصل یہ وہ لوگ تھے جو انگلستان کے جمالیاتی نظریہ اور فرانسیسی اثر کو اپنی تخلیقات میں لاکر رومان پرور ادب کو فروغ دینا چاہتے تھے۔ان کی نگاہیں زندگی کی کڑوی حقیقتوں پر کم ہی پڑتی تھیں۔ایک سحر انگیز اسلوب، ایک جادو بیان انداز تھا جو حقیقت سے زیادہ جمالیات کے رنگ میں ڈبو دیتا تھا۔ اس قسم کے رومانوی افسانے کے اسلوب کی ایک جھلک ملاحظہ ہو:

> ''آسمان پر قوس قزاح نکلی ہوئی تھی جس کے کنارے سمندر سے آکر ملتے معلوم ہوتے تھے۔ایسا معلوم ہوتا تھا کہ قوس قزاح کے اقلیم میں قوس قزاح کی پریاں پھر رہی ہیں اور قوس قزح کی ملکہ کا یہ حکم ہے کہ جسے رنگ کی لطافت سے لگاؤ نہ ہو وہ یہاں نہ رہے۔''
>
> ''اس کے دل میں ایک طغیان غرور اٹھا جس کا تمام ہیئت قضائی سے گویا بوئے فحش کے بھپکے نکل رہے تھے۔''۹۷

یہ وہ انداز بیان تھا جس نے رومانیت کے لبریز ماحول کو سازگار بنایا۔وہ حقیقت سے ماوری جادو بیانی کا سلسلہ لامتناہی کا مرقع تھے لیکن زبان اور اسلوب کی دلکشی دامن دل کو کھینچنے میں پیش پیش رہتی تھی۔افسانے کا کہانی پن اور موضوع ایک طرف اور انداز فکر اور اسلوب کا بانکپن دل و نگاہ کو مرکوز کرنے کے لیے کافی تھا۔۱۹۳۰ کا یہ وہ زمانہ تھا جب سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری اور امتیاز علی تاج جیسے قد آور ادیب ترکی ادب کا ترجمہ کرتے ہوئے انگریزی ادب کے زیر اثر نئی تدبیر کاری، اسلوبیاتی سطح پر تجربے اور نئے رجحانات کو فروغ دے رہے تھے۔خصوصاً نیاز فتح پوری کے یہاں آسکر وائلڈ کی گہری چھاپ ہے۔وہ اپنی ایک کہانی میں ہیرو کے درد کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں:

> ''مجھے اس کا رنج نہیں کہ تو نے میرے ساز ہستی کے نہایت پر درد نغمے سے آشنا کر دیا۔اس کا گلہ نہیں کہ تیری منفعل نگاہیں میرے لیے ناسور جگر بن کر رہ گئیں۔آہ یہ شکایت نہیں کہ تیری ترچھی چتونوں نے میری ہستی میں ایک مہلک رخنہ پیدا کر دیا۔یہ تو تیری عنایت تھی۔تیرا لطف و کرم تھا، میں ناشکر گزار نہیں ،تیری جنبش مژگاں کا،تو یہ محبت بجان و دل قبول، تیری سبک نظروں، تیری ہلکی جاذب نگاہوں کی پرتکلم خاموشی کی تکمیل میں میں اور میرا انجذاب مضطر بسترو چشم حاضر۔''۹۸

یہ تھی رنگین خیالی اور رنگین انشاء پردازی جس نے فلسفیانہ مسائل کے اظہار اور استدلال سے کام لے کر اپنی

تحریروں کو جمالیاتی رنگ دیا۔ فکر و اسلوب کی ندرت اور تخیل کی جدّت نے اسی طرح جمالیاتی اور رومانوی رنگ کی آمیزش سے اسلوب کے نت نئے نمونے پیش کیے۔ اسلوب نے اپنی اہمیت ادب پارے میں روح پھونکنے یا پھر خشک اور غیر دلکش تخلیق کو پیش کرنے میں دکھا دی۔

جمال پرستوں اور رومانوی تحریک کے علمبرداروں کانت، بنجامن، کاٹسٹنٹ، مادرم سٹیل، برٹنڈ رس، ڈیکاڑت وایمرسن اور ایڈگرایلن پو وغیرہ کے نظریات کے واضح اثرات ان ادیبوں کی تحریروں کا حصہ بن گئے۔ ادب برائے ادب یا آرٹ برائے آرٹ کے تحت لکھنے والے اردو ادب کے یہ باکمال ادیب اپنی تحریروں کو اسی قسم کے فنی لوازمات سے سجاتے رہے۔ انہوں نے زبان و بیان پر بھی اپنی رومانیت پسندی کو مرکوز کیا۔ بیسویں صدی کا یہ رجحان افسانہ نگاروں کو داخلیت اور انفرادیت کے دائرے میں اپنی پہچان بنانے کے لیے اسلوب کے نئے پیرائے میں اپنی بات کہنے پر مائل کرنے لگا۔ حالانکہ یہ کہنا ناانصافی ہوگی کہ ادب برائے ادب کے حامی ان مصنفین نے زندگی کے حقائق سے روگردانی کی۔ اردو ادیبوں کو آسکر وائلڈ اور والٹر پیٹر کی طرح خالص جمالیاتی قرار دینا صحیح نہیں ہوگا۔ اس بات کی وضاحت ڈاکٹر عبدالودود خان نے عبدالحلیم شرر، محمد حسین آزاد، شبلی نعمانی، ریاض خیر آبادی، میر ناصر علی، نیاز فتح پوری، ل اکبر آبادی، مجنون گورکھپوری، جوش ملیح آبادی، سجاد انصاری اور اختر شیرانی وغیرہ کا ادب لطیف کے ضمن میں ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''ان مصنفین کے خیالات رومانی ہیں۔ ان کا مزاج نفاست پسند تھا۔ وہ نفاست اور لطافت پسند کرتے تھے۔ ان مصنفین کی تحریریں بھی ایسی ہی لطیف ہیں، اس لطافت کی وجہ سے ان تحریروں کو ادب لطیف کا نام دیا جاتا ہے۔ ایسا ادب جس میں خیال کو لطیف بنا کر پیش کیا گیا ہو، جس کا اسلوب تراکیب کی تشنگی، الفاظ کی مینا کاری اور طرزِ ادا لطافت سے معمور ہو'' [99]

ادب لطیف کی اس خارجی اور داخلی مرصع سازی کرنے والے یہ ادیب اخلاقی یا سماجی منصب سے انحراف کرتے ہیں۔ وہ جمالیاتی ادب کے نقیب آسکر وائلڈ یا والٹر پیٹر کی طرح اسے محض حظ کی ترسیل کا ذریعہ نہیں سمجھتے ہیں۔

گرچہ رومانوی اور جمالیاتی تحریروں کا بہترین مرقع مولانا ابوالکلام آزاد کا طرز اسلوب بھی اس زمرے میں شامل ہوتا ہے لیکن ان کا فلسفیانہ طرز فکر مرصع اور ارفع ہونے کے ساتھ ساتھ حیات و کائنات کے جن رموز کو سمیٹے ہوئے ہیں، اس کو ادب لطیف کے شاہکار نمونہ کہتے ہوئے بھی ادب برائے ادب کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ وہ اس جہان کے مشکل اور الجھے ہوئے مسائل کی عقدہ کشائی اور تاریک گوشوں کی تزئین کاری اپنے اس ممتاز اسلوب سے کرتے ہیں جو موضوع اور مواد کا امتزاج ہے جو رومانیت، شعریت اور نغمگی سے معمور ہے۔ اس طرح کا اسلوب ادب لطیف کا جز و لاینفک بن گیا۔ لیکن ان جمال پرست ادیبوں نے مقصد کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ وہ ادب کی ظاہری خوبیوں کے ساتھ ساتھ معنوی خوبیوں پر بھی زور دیتے رہے۔

مہدی افادی، نیاز فتح پوری، سجاد انصاری، مجنوں گورکھپوری، سلطان حیدر جوش، اکبرآبادی، اور یلدرم وغیرہ ادب لطیف کے پیرائے میں جمالیاتی ادب اوراس کے دلکش اسلوب کی نوک پلک جس انداز سے درست کرر ہے تھے، وہ علی گڑھ تحریک یا سرسید احمد خان کی اصلاحی تحریک کی طرف گامزن تھا۔

سرسید نے اقتضائے زمانے کو دیکھتے ہوئے ادب کو افادت، اجتماعیت اور عقلیت سے آشنا کیا۔ یہ سرسید اوران کے رفقاء کی محنت اور کوششوں کا پھل ہے کہ اردو نثر کا سلوب جو ملفوظات اور قصے کہانیوں کی پراسراریت سے مزین ہوا کرتا تھا، اس میں مقصدیت کی لے تیز ہوگئی۔ اس تحریک کے تحت لکھنے والوں نے نہ صرف اردوادب کو وقار بخشا بلکہ نئے نئے رجحانات اور تجربات کے پیش نظر معیاری اور اعلیٰ درجہ کے اسلوب کے نمونے پیش کیے۔ انشاء پردازی، لطیف خیالات اور زبان و بیان کی حسن کاری کے نادر نمونے اسی تحریک کے زیر اثر رہنے والوں نے دیے۔ افسانوی اور غیر افسانوی ادب میں اسلوب کے لحاظ سے فرق کے لیے اس تحریک کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

لیکن وقت اور حالات جب بدلتے ہیں تو سماج کا آئینۂ ادب بھلا کیسے اپنا رنگ وروپ نہیں بدلے گا۔ ادب بھی تو ایک سماجی فعل ہے۔ وہ تغیر روزگار سے کیسے بچ سکتا ہے۔ انسانی زندگی کے تمام شعبے جب کسی بھی انقلاب سے متاثر ہوتے ہیں تو ادیب کی شکل میں یہ انسان بھلا کیسے اپنے موضوع اور مواد کو ان اثرات سے بچا سکتا ہے۔ دھیرے دھیرے ادب پر سے رومانویت اور جمال پرستی کا خمار اترنے لگا۔ اس کی وجہ عالمی سطح پر نت نئی تبدیلیاں تھیں۔

مارکس واد نے مزدوروں کو زمینداروں اور مہاجنوں کے مظالم کے خلاف آواز اٹھانے کے لیے حوصلے دئے۔ دوسری طرف ہندوستان غدر کے طوفان سے ٹوٹتا بکھرتا انگرزوں کے مظالم سے بھڑک اٹھا۔ ہر طرف بغاوت اور ظلم وستم سے مقابلہ کرنے کی لہر دوڑ پڑی۔ ادھر سائنسی ایجادات اور صنعتی انقلاب بھی اپنے عروج پر تھا۔ ''ادب برائے ادب'' کے خول سے نکل کر اب ادب پوری طرح ''ادب برائے زندگی'' سے دامن گیر تھا۔ مارکسسٹ نے ترقی پسند تحریک کے پھلنے پھولنے کا سارا مواد فراہم کر دیا تھا۔

چونکہ اس تحریک کے موضوعات عدم مساوات کے خلاف گھن گرج سے بھرے ہوئے تھے، اس لیے ترقی پسندون کا طریقہ اسلوب بھی جوش وجذبات اور بے باکی سے لبریز تھا۔ ترقی پسندوں کے رجحانات اور ترجیحات کا انداز کچھ اس طرح تھا:

> ''۱۹۳۵ میں انجمن ترقی پسند'' مصنفین قائم ہو چکی تھی۔ اس تحریک کے اثر سے شعروادب میں تنقید حیات کو تفسیر حیات، مسئلہ زندگی کو فلسفۂ زندگی پر، ارضیت کو ماورائیت پر مقدس سنجیدگی کو شیریں دیوانگی پر، حقیقت پسندی کو تخیل پرستی پر، اجتماعیت کو انفرادیت پر، عوام کو خواص پر، انقلاب کو اصلاح پر، پردہ داری کو رفوگری پر، نشتر کو مرہم پر، حوصلہ تعمیر کو حسرت تعمیر پر، رجائیت کو قنوطیت پر، خیال کو اسلوب پر، تجربے کو روایت پر، نظم کو غزل پر، سیاسی شاعری کو رومانوی شاعری پر اور خارجیت کو داخلیت پر ترجیح دی جانے لگی۔''[۱۰۰]

جب ان کی ترجیحات میں ایسے موضوع آئے اور ''انگارے'' کی اشاعت نے ان کے دبے کچلے احساسات کی غمازی شروع کردی، تو اب ہر طریقے سے ان کی حقیقت پسندی سامنے آنے لگی۔ پریم چند تو اس بورژوا تہذیب اور اس طبقے کے خلاف پہلے ہی بغاوت کا علم بلند کر چکے تھے۔ انہوں نے سب سے پہلے نہ صرف انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کی حمایت کی بلکہ اس کے پہلے اجلاس کی صدارت کرتے ہوئے ادب کے واضح مقصد کو ان لفظوں میں پیش کیا۔

> ''ادب محض دل بہلانے کی چیز نہیں ہے۔ دل بہلا دینے کے سوا اس کا کچھ اور بھی مقصد ہے۔ وہ محض عشق و عاشقی کے رگ نہیں بلکہ حیات کے مسائل پر غور کرتا ہے۔ ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سلائے نہیں کیوں کہ اب زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔''[۱۰۱]

اس تحریک نے اردو ادب کے جمود کو توڑا۔ نثر اور نظم دونوں میں اسلوب کے بڑے خوبصورت نمونے پیش کیے۔ حقیقت پسندی اور جذبے کی آمیزش سے انقلاب کی کشمکش شدت سے محسوس کی جا سکتی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ سامراج کے خلاف بھڑ کے غصہ کی عکاسی ترقی پسند تحریک سے ہوتی ہے۔ ''انگارے'' میں شامل سارے افسانے اس تحریک کے اغراض و مقاصد کا نچوڑ پیش کرتے ہیں۔ سجاد ظہیر کا افسانہ ''نیند نہیں آتی'' کے اس اقتباس سے ترقی پسندوں کے اسلوب کا نمونہ پیش کیا جا سکتا ہے:

> ''واہ واہ! کیا بے تکا پن ہے۔ جارج پنجم کے تاج میں ہمارا ہندوستانی ہیرا ہے۔ لے گئے چرا کے انگریز رہ گئے نا منہ دیکھتے! اڑ گئی سونے کی چڑیا رہ گئی دم ہاتھ میں۔ اب چاہتے ہیں کہ دم بھی ہاتھ سے نکل جائے۔ دم نہ چھوٹنے پائے۔ شاباش اے میرے پہلوان! لگائے جا زور! دم چھوٹی تو عزت گئی۔ کیا کہا؟ عزت؟ عزت لے کے چاٹنا ہے۔ سوکھی روٹی نمک کھا کر کیا بانکا جسم نکل آیا ہے۔ فاقہ ہو تو پھر کیا کہنا اور اچھا ہے۔ پھر تو بس عزت ہے۔''[۱۰۲]

اس طرح ترقی پسند افسانہ نگار اور ناول نگاروں نے عصری حقائق کو مؤثر انداز میں پیش کرنے کے لیے شعور کی رو اور تحلیل نفسی جیسی فنی تکنیکات کا استعمال کیا۔ تحلیل نفسی ان محرکات تک رسائی حاصل کرنے کا ایک فن ہے جو مختلف مراحل سے گزرنے کے بعد انسانی افعال کی صورت میں رونما ہوتے ہیں۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں سے قبل بھی اردو افسانے میں تحلیل نفسی کے استعمال کا پہلی جنگ عظیم (۱۹۱۴۔۱۹۱۸) کے آس پاس صاف دکھائی دینے لگتا ہے۔ مغربی سماج اور ادب کے اور نزدیک آنے سے فن نے نئے انداز میں کروٹ لی۔ ہندوستان کے غیر مطمئن عوام ایکٹ کا واپس نہ لیا جانا اور عوام کے جذبات و احساسات کو بڑی بے دردی سے کچلا جاتا اور چاروں طرف ہڑتالیں اور احتجاج پھر جلیاں والا باغ کا قتل عام پورا ملک انتقام کی آگ میں سلگ اٹھا۔ یہ تلملاہٹ دانشوروں اور اہل قلم حضرات کے لئے غصہ اور نفرت کے اظہار کا ایک ذریعہ بن گئی اور یہیں سے احتجاجی ادب نے باغیانہ تیور دکھائے۔ حقیقت نگاری افسانے کی روح بن گئی۔ سماجی چڑھاؤ کے برتنے کو فن افسانہ نگاری میں خصوصی مقام ملا۔ انہیں وجوہ کی بنا پر افسانے میں شعوری رو

اور تحلیل نفسی کی تکنیک کا رواج ہوا۔اسی کے ذریعہ فنکار اپنے کرداروں کی داخلی زندگی کی عکاسی کرتے ہوئے خارجی عوامل سے بھی ان کا تعلق دکھانے میں کامیاب رہتے ہیں۔

تحلیل نفسی انیسویں صدی کے مشہور فلسفی اور سائیکلو جسٹ سگمند فرائڈ کی دین ہے۔فرائڈ نے اپنے دیگر نظریات کی طرح تحلیل نفسی میں یہ بتانا چاہا کہ مختلف مراحل سے گزرنے کے بعد یا کسی جذباتی یا جسمانی چوٹ لگنے سے جو تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں، ادب کی وساطت سے فنکار ان داخلی اور نفسیاتی گتھیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے اور ان کے ظاہری و باطنی وجوہ کو ظاہر کرنے کا انداز تحلیل نفسی کے نام سے منسوب ہوتا ہے۔نفسیاتی موشگافیوں، جنسی اور غیر جنسی تصورات کا مبہم اور کبھی واضح یہ انداز تحلیل نفسی (Psycho Analysis) اپنے اظہار کے مختلف مراحل طے کرتے ہوئے جب آگے بڑھتی ہے تو اس کی دوسری شکل شعور کی رو کی صورت میں نظر آتی ہے۔اس تکنیک کا بخوبی استعمال ترقی پسندوں میں سجاد ظہیر کے ناول ''لندن کی ایک رات'' میں سب سے پہلے کیا گیا۔شعور کی رو کو پیش کرنے کا طریقہ بلا واسطہ داخلی کلام ہے۔یہ سلسلہ لامتناہی ہوتا ہے۔بعض اوقات خیالات ذاتی ہوتے ہیں اور ان کی حدیں لاشعور سے ملی ہوتی ہیں۔ایسی حالت میں مصنف کو کبھی کبھی ان خیالات کو سمجھانے کے لئے بعض اشارے بھی استعمال کرنے پڑتے ہیں۔غم کے الجھے ہوئے بے ترتیب و بے ربط خیالات کو مربوط کرنے کے لئے سجاد ظہیر نے آزاد۔خیال کی تکنیک کو بہت خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔دوسری طرف انہوں نے اپنے افسانوں میں بھی اسی سوچ وفکر کو فروغ دیا۔

''دلاری''، ''نیند نہیں آتی'' اور ''پھر یہ ہنگامہ'' میں ورجینا وولف اور فرائڈ کے نظریات کو پیش کرنے کی کوشش کی۔انگارے میں شامل ان کا افسانہ ''دلاری'' معاشرے کو نئی نگاہ سے سمجھنے کی کوشش ہے۔ساتھ ہی اس کا اسلوب بھی غیر روایتی ہے۔افسانہ ''دلاری'' سے کچھ اقتباس:

> ا۔''کبھی بھی جب کسی ماما سے اور اس سے (دلاری) سے جھگڑا ہوتا تو وہ یہ طنز ہمیشہ سنتی ''میں تیری طرح کوئی لونڈی تھوڑی ہوں''۔اس کا دلاری کے پاس کوئی جواب نہ ہوتا۔
>
> ۲۔''بے حیا آخر جہاں سے گئی تھی، وہیں واپس آئی، مگر منہ کالا کر کے۔سارا زمانہ تجھ پر تھڑی تھڑی کرتا ہے۔میرے فعل کا بھی یہی انجام ہے''
>
> ۳۔''ایک نجس ناچیز کو اس طرح ذلیل دیکھ کر سب کے سب بڑائی اور بہتری محسوس کر رہے تھے۔''مردار خود گدھ'' بھلا کب سمجھتے ہیں کہ جس بے کس جسم پر وہ اپنی کثیف ٹھونگیں مارتے ہیں، بے جان ہونے کے باوجود ان کے ایسے زندوں سے بہتر ہے۔''[۱۰۳]

یہاں پر ''مردار خود گدھ'' کی علامت افسانے کے اسلوب کو بڑی جدّت اور معنیٰ خیز بنا دیتی ہے۔

جیسا کہ مہدی جعفر نے لکھا ہے:

> ''کرشن چندر تک پہنچتے پہنچتے اس صدی کے چار اسالیب ہمارے آتے ہیں۔داستان اسلوب ادب لطیف ہو جیسا کہ عشقیہ اسلوب، پریم چند کا حقیقت پسند اسلوب اور انگارے کا مشتعل اسلوب۔کرشن چندر نے

داستانی اسلوب سے گریز کیا مگر پریم چند اور انگارے کی روایات سے متاثر ہو کر اپنی فنی تخلیقات کی نمائندگی کی۔''

''ان داتا'' کے درج ذیل اقتباسات اس بات کی غمازی کرتے ہیں۔

ا۔''رمبا ناچ کوئی اسلیمہ سے سیکھے۔اس کے جسم کی روانی اور ریشمی بنارسی ساڑی کا پرشور بہاؤ، جیسے سمندر کی لہریں، چاندنی رات میں ساحل سے ٹھٹھکیاں کر رہی ہوں۔لہر آ گی آتی ہے۔ساحل کو چھو کر واپس بھی جاتی ہے۔مدھم سی سرسراہٹ پیدا ہوتی ہے اور چلی جاتی ہے۔شور مدھم ہوتا جاتا ہے۔شور قریب آ جاتا ہے۔آہستہ آہستہ لہر چاندنی میں نہائے ہوئے ساحل کو چوم رہی ہے۔اسلیمہ کے لب وا تھے، جن میں دانتوں کی بڑی سپید موتیوں کی مالا کی طرح لرزتی نظر آتی تھی۔''

۲۔''من لے اے کائنات کی پراسرار مخفی قوت عظیم۔اے خداؤں کے ظالم صدر اعظم تو اس خوبصورت کلی کو ابھی سے کیوں کچل کر رکھ دیا دینا چاہتا ہے۔اس کی تمناؤں کی دنیا کو دیکھ۔۔۔سمندر میں بلبلوں کی افشاں سبک خرام، کشتی، ایک نغمہ اپنی معراج کو پہنچا ہوا۔ناریل کے جھنڈ میں عورت اور مرد کا پہلا بوسہ.....کمینے سفلے رذیل۔''[۱۰۴]

جذباتیت (sentimentality) اس انشا پردازی پر حاوی ہے جو کرشن چندر نے ادب لطیف کے اسلوب سے حاصل کی۔

کرشن چندر کے یہاں ہر کردار ہر واقعے کی مناسبت سے اسلوب تبدیلی کا باعث بنتا ہے۔''غالیچہ'' ہو یا ''کالو بھنگی'' یا پھر ''مہالکشمی کا پل''۔اُس کے برعکس منٹو نے اپنے کرداروں کے اندر منتقل ہو کر انہیں اپنے اسلوب میں ڈھال دینے کی ہمت دکھائی ہے۔بابو گوپی ناتھ میں ''کنٹی نیوٹی''، ''دھڑن تختہ''، ''اینٹی کی پینٹی''، ''پو'' جیسے الفاظ اختراع کیے اور ان مکالموں کے خالی پن کو بھر کر ایک نیا ڈائمنشن پیدا کیا۔اسی طرح ''پھندنے'' جیسے علامتی افسانہ میں ان کا اختراعی مزاج ایک نئے اسلوب کی بنیاد ڈالتا ہے۔

''ایک دن اس کی پہلی آئی.... پاکستان میں موٹر نمبر ۹۶۱۲۔بی ایل.... بڑی گرمی تھیں....ایڈی پہاڑ پر تھے....ممی سیر کرنے گئی ہوئی تھیں.... پسینے چھوٹ رہے تھے۔اس نے کمرے میں داخل ہوتے ہی اپنی بلاؤز اتاری اور اور پنکھے کے نیچے کھڑی ہو گئی....''[۱۰۵]

پریم چند کے یہاں بھی تکنیک کے تجربے ملتے ہیں۔انہوں نے کئی جگہ اس بات کا اقرار بھی کیا ہے کہ ان کی کہانیاں تکنیک کے تجربوں سے خالی نہیں ہیں۔ان کے اسلوب کا خوبصورت نمونہ ''کفن'' میں قابل دید ہے:

''جوں جوں اندھیرا بڑھتا تھا اور ستاروں کی چمک تیز ہوتی تھی۔مے خانہ کی رونق بھی بڑھتی جاتی تھی۔کوئی گاتا تھا، کوئی لہکتا تھا، کوئی اپنے رفیق کے گلے لپٹتا جاتا تھا، کوئی اپنے دوست کے منہ سے ساغر لگائے دیتا تھا۔وہاں کی فضا میں سرور تھا، ہوا میں نشہ، کتنے تو چلو میں الو ہو جاتے ہیں، یہاں آئے تھے صرف خود فراموشی کا مزا لینے کے لئے، شراب سے زیادہ یہاں کی ہوا سے مسرور ہوتے تھے۔زیست کی بلا یہاں کھینچ لائی تھی اور کچھ دیر کے لئے وہ بھول جاتے تھے کہ وہ زندہ ہیں یا مردہ ہیں یا زندہ در گور۔''[۱۰۶]

اسی طرح کرشن چندر نے بھی افسانے اور اسکیچ کے امتزاج سے اردو افسانہ نگاری میں ایک بالکل نئی راہ نکالی۔ اکثر جگہ وہ اشاروں، کنایوں اور تمثیلات سے کام لیتے ہیں اور انہی کے ذریعہ زندگی کی بڑی بڑی حقیقتوں کے بے نقاب بھی کرتے ہیں۔ حالانکہ وہ ان معنوں میں علامت نگار نہیں ہیں جس طرح سے ۱۹۶۰ء اور اس کے بعد کے افسانہ نگار۔ لیکن پھر بھی ان کے یہاں گہری شاربت اور علامت کے نمونے ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر 'مہالکشمی کا پل' کا یہ اقتباس:

''چوتھی ساڑی قرمزی رنگ کی ہے اور قرمزی رنگ میں بھورا رنگ بھی جھلک رہا ہے۔ یوں تو یہ سب مختلف رنگوں کی ساڑیاں ہیں لیکن بھورا رنگ ان سب میں جھلکتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ان سب کی زندگی ایک ہے جیسے ان سب کی قیمیت ایک ہے، جیسے یہ سب زمین سے اوپر نہیں اٹھیں گے، جیسے کبھی انہوں نے ہنستی ہوئی دھنک، افق پر چمکتی ہوئی شفق، بادلوں میں لہراتی ہوئی برق نہیں دیکھی ہے۔ جیسے شانتا بائی کی جوانی ہے۔ وہ جیونا کا بڑھاپا ہے، وہ ساوتری کا ادھیڑ پن ہے۔''[۱۰۷]

یہاں تک پہنچتے پہنچتے ہمیں نظر آتا ہے کہ ساٹھ پینسٹھ کے درمیان افسانے میں جدیدیت کی لہر داخل ہونا شروع ہوگئی۔ یہ تحریک جیمس جوائس، کافکا، کامیو سارتر اور دوسرے مغربی فنکاروں سے متاثر ہو کر ہمارے یہاں آئی۔ اس کو فروغ دینے والوں میں ''سوغات'' (محمود ایاز) ''شب خون'' (شمس الرحمٰن فاروقی)، ''اوراق'' (وزیر آغا)، ''سطور'' (کمار پاشی)، ''اظہار'' (باقر مہدی) اور ''آہنگ'' (کلام حیدری) خاص تھے۔ ''جدیدیت کی اساس'' رکھنے والوں کے فن میں وجودیت، مشرقی اور مغربی ادب کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ جدیدیت کی اس آندھی میں نثر اور نظم دونوں کے اورق بدل گئے۔ عبارت، اسلوب، خود لکھنے والے کا مزاج سب میں زبردست تبدیلی آگئی۔ جدیدیت کے علم برداروں نے اس کی صفات کو پیش کرنا شروع کر دیا۔

مختلف ادوار میں بدلتے ہوئے مختلف اسالیب سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ہر عہد اور ماحول کے زیر اثر اسلوب کی تشکیل ہوتی ہے۔ عہد اور ماحول میں سیاست، معاشرت، تہذیب اور لوگوں کے ذہنی رویے اور ان کے رہن سہن کا انداز غرض یہ کہ سب ہی کچھ آجاتا ہے۔ اس سلسلے میں کہا جاسکتا ہے کہ رومانوی دور ہو یا ادب لطیف کا زمانہ، سرسید اور ان کے رفقاء کی اصلاحی تحریکیں ہوں یا پھر اشتراکی، مارکسی خیالات ونظریات کے حامی ادیب وشعراء وغیرہ کی سوچ، سب کے یہاں زمانے کی سیاسی اور سماجی شعور کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے، لہذا جب ترقی پسندوں کے بعد جدید ادب کا دور آیا تو اس میں مقامی، ملکی اور عالمی سطح پر رونما ہونے والے واقعات نثر اور قطع کا حصہ بن گئے۔

سائنس اور تکنیکی زندگی، اجنبیت، مایوسی، خوف، تنہائی، دہشت انسان کا انسان کے درمیان رشتہ دوستی ہوتے ہوتے بھی تشکیک کے سائے، بے سمت صنعتی ترقیات اور بے چینی واضطراب وغیرہ نے جدید ادب کی جڑوں کی مضبوطی دی۔ یہی چیزیں رجحانات کی شکل میں اظہار کا ایک حصہ بن گئیں جن میں پیکریت، علاقیت اور اسطوریت نے ایک خاص اسلوب تراش کر جدت پسندوں کی ممتاز شناخت بنائی۔

جدیدیت ابدی قدروں کے ساتھ ادبی اقدار کی بھی بات کرتی ہے، کیونکہ قدریں نہ جامد ہوتی ہیں نہ ساکت۔ ان میں ٹوٹنے پھوٹنے کا عمل جاری رہتا ہے۔آدمی خود قدروں کا خالق ہے۔ وہ اچھے بُرے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کی حدیں قائم کرتا ہے۔ اس کا جوش، جذبہ، جمالیاتی، فطرت اور داخلی آزادی اسے بھی مفید نتائج برآمد کرنے میں کامیابی دیتی ہے اور کبھی اسے ان سے ایسے خسارہ کا سامنا ہوتا ہے جو نسل درنسل متاثر کرتا ہے لیکن پھر بھی جدیدیت قدروں کے اضافی ہونے میں یقین ہے۔شاید اس کے پیروکار اقبال کی بتائی ہوئی اس سچائی میں یقین رکھتے ہیں۔

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں

ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

یہ تبدیلی اور کچھ نیا کرنے کی سوچ ایک بڑے طبقے کو ترقی پسند کے دائرہ کار سے نکال رہی تھی۔گر چہ کچھ لکھنے والوں نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع قرار دیا اور کسی نے اسے ترقی پسندی کا ردعمل بھی مانا، لین صحیح معنوں مین جدیدیت کسی نظریاتی وابستگی ک شکار نہیں ہوئی۔ اس نے سماج کی بےحسی اور ناہمواری کو بے نقاب کیا۔جمیل اختر محجی کے مطابق:

''جدیدیت پسند اس کے برعکس راہ اپناتے ہیں۔ جدیدیت کسی نظریاتی وابستگی کو راہ نہیں دیتی، نہ کسی سیاسی نظریے کی تبلیغ کرتی ہے، نہ مزدوروں، عورتوں اور کچلے ہوئے عوام کو نوحہ پڑھتی ہے اور نہ ہی یہ کوئی نعرہ دینا چاہتی ہے، بلکہ یہ اظہار ذات، انفرادی احساس، متجسس اور تخلیقی تشکیک سے عبارت ہے۔ اسے خطابت پسند نہیں، خود کلامی بھاتی ہے۔ اسے بھیڑ نہیں فرد اچھا لگتا ہے۔ وہ فرد جو عصری زندگی کی پیچیدگیوں کا شعور رکھتا ہے ٹوٹتے بکھرتے رشتوں اور منہدم ہوتی ہوئی قدروں کی کشاکش میں اپنی بےبسی اور لاچاری کا احساس رکھتا ہے۔ جدیدیت آج کے زخم خوردہ انسان کے آشوب سفر کی داستان ہے''۔[۱۰۸]

اس اقتباس سے دو نکتے واضح ہو جاتے ہیں۔ پہلا یہ کہ جدیدیت صنعتی ترقی کے شور شرابے میں بھی فرد کو تنہائی کا احساس دلاتی رہتی ہے جو کہ اپنی تخلیقات سے ملک وسماج کی کج روی پر ضربیں لگاتا رہتا ہے۔ دوسرے موجودہ معاشرہ کی بے حسی، بےضمیری اور ناہمواری کو منظر عام پر لانے کے لئے تخلیق کار کبھی کنایاتی انداز اپناتا ہے تو کبھی طنزیاتی اور اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ اس کی تخلیق میں سلگنے والی یہ آگ اس کی فنکاری کا ایک حصہ بن کر نہ رہ جائے بلکہ یہ پھیل کر قاری کی آبادی کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لے۔غرض یہ کہ جو شاعر یا ادیب اپنے موضوعات کو انفرادی یا غیر روایتی انداز میں پیش کرنے کی جستجو کرتا ہے، وہ اظہار کے منفرد اسلوب بھی اپناتا ہے۔ یہ اسلوب ابہام، علامتی رنگوں، استعارتی انداز اور تمثیلوں سے بھرپور ہوتا ہے کیونکہ اسلوب کا دارومدار فنکار کی تخلیقی صفات اور الفاظ کے میناکاری پر ہوتا ہے۔ لہذا جدّت پسندوں نے بھی اپنے اسلوب کی ساخت کے لیے ایسے طریقے اپنائے جو انوکھے اور چونکانے والے ہوں۔

جدیدیت نے افسانے کی ساخت اور پیکر کو بدلنے کی کوشش کی، چونکہ علامت پہلے شاعری میں مروج ہوئی تھی۔ اس لئے افسانے میں بھی شاعرانہ زبان کا ستعمال زیادہ سے زیادہ کیا گیا جس کی وجہ سے مفہوم ومعنی تک پہنچنا

مشکل ہو گیا۔ علامت کو برتری دینے کے لئے اسم معرفہ کو غیر واضح ضمیر میں۔۔۔اکثر کرداروں کو ''اس'' ''وہ'' ''مجھے'' یا ''میں'' واحد متکلم کے صیغے کے ذریعہ آپ بیتی کو علامتی تجربے میں بدل دینے کا رویہ، بغیر نام کی کہانی، بے نام کردار بلکہ کردار سے زیادہ ذات کے سمندر میں اترنے کے عمل پر زور دیا گیا۔ علامت کی تشکیل کے لئے اسلوب میں بھی بڑے تجربے کیے گئے۔

نثر میں خاص کر افسانے میں علامتوں کے استعمال کو ذو معنی یا سہ معنی تک ہی محدود نہیں کیا گیا۔ جگہ تہہ بہ تہہ معنوں کی کئی سطحیں نکال کر آئیں جو کہ اسلوب کا ناگزیر حصہ بن گئیں۔ دیکھا جائے تو علامت اسلوب پر اس طرح اثر انداز ہوتی ہے کہ طارق سعید کے مطابق اس مندرجہ ذیل نتائج اخذ ہوتے ہیں۔

ا۔''علامت کا تعلق کسی نہ کسی خبر سے ہوتا ہے اور علامت کی خبر براہ راست نہ ہو کر بالواسطہ یا معنی تہہ نقاب کے مصداق ہوتی ہے۔

۲۔علامتی چیز یا معنویت کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ایک براہ راست معنویت دوسرے بالواسطہ نشان زدہ معنویت۔

۳۔علامت میں اتحاد و متحد کرنا ملانا اور مختلف و متضاد چیزوں کو ایک جگہ اکھٹا کر کے ان میں وحدت کرنے کا زبردست تصور پایا جاتا ہے۔

۴۔علامت نگار بے حد مبہم رہے، کبھی ان میں صوفیانہ کبھی مذہبی اور زیادہ تر مزاجی کیفیت بیدار ہو جاتی تھی۔ یہ لوگ اپنے خوابوں کی دنیا میں تنہا گھومتے جہاں نئی زندگی اور روشنی کا گزر تک نہ ہو سکتا۔

۵۔علامت نگاروں کے نزدیک لفظ ہی سب سے سچی حقیقت ہے۔انھیں میں ڈھونڈنے والے کو سب کچھ مل سکتا ہے۔ الفاظ کی مثال ایک ناریل کے گولے کی سی ہے جو کسی اندر کے ہاتھ میں ہے۔ وہ اسے توڑ کر اس میں سے گری کا دودھ پا سکتا ہے لیکن اگر وہ ناریل اس کی گرفت سے چھوٹ گیا تو سوا اس کے سب کچھ مٹی میں مل جائے اور کچھ ہاتھ نہیں آتا۔

۶۔وہ (علامت نگار) سمجھتے ہیں کہ یہ مبہم اور لایعنی آوازیں لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کریں گی لیکن واقعہ یہی ہے کہ وہ تقریباً سب کی سمجھ سے دور ہوتے ہیں۔''[۱۰۹]

افسانے کے لحاظ سے یہ کہنا درست ہے کہ علامت میں بہت ساری چیزیں مخفی تصورات کا وسیع سلسلہ ہوتی ہیں لیکن ان کا مفہوم نہیں بدلتا ہے۔ مثلاً مندرجہ بالا اقتباس میں جیسا کہ کہا گیا ہے کہ رات، بھوت، تنہائی، کانٹے جو خوف اور دہشت کی فضا پیدا کرتے ہیں۔ جب یہ اسلوب میں وضع کئے جاتے ہیں تو ان سے پڑھنے والے کے ذہن پر اثرات وہی مرتب ہوں گے جو ان کے معنی سے واضح ہوتے ہیں۔ گویا کہ یہاں قلم کار اپنا موضوع اور مقصد کام کرتا ہے کہ وہ ان خوفزدہ اور ہیبت ناک الفاظ کے ذریعہ قاری کے ذہن میں افسانے کی کیا فضا قائم کرتا ہے لیکن علامت کے اسلئے سے اس کی فکر کے اظہار کی کامیابی اسی میں مضمر ہوتی ہے کہ لکھنے والے نے اپنے اسلوب کو گاہے گاہے پر کشش کیسے بنایا۔ اسلوب اور علامت کے حوالے سے اگر افسانے کی فضا کا جائزہ لیا جائے تو حوالے کے طور پر سریندر پرکاش کا افسانہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' دیکھا جا سکتا ہے:

> ''اس کے ذہن سے ایک سانپ نکل کر قالین پر اتر جاتا ہے اور تیزی سے دروازے کی طرف بڑھتا ہے۔
> بیڈروم میں ایک عورت لیٹی ہوئی ہے۔ انگڑائی لیتی ہے وہ آنکھیں بند کر لیتا ہے سارا منظر کہیں دور

اندھیرے میں گم ہوتا محسوس ہوتا ہے۔اس کے دل میں یہ خواہش سر اٹھاتی ہے کہ کاش ڈرائینگ روم کی تمام چیزیں اس کی ہوتیں۔عین اسی لمحے اس کا وجود قالین پر اوندھا پڑا ہوتا ہے۔روتا اور ہچکیاں لیتا ہوا لیکن قالین پر اوندھا پڑا وجود کہتا ہے۔پہلے کانسے میں ڈھانا ہوگا۔"[۱۱۰]

سمندر، کشتی لاٹھی کی ٹھک ٹھک، بوڑھے آدمی کا اونڈھا اور بہرہ ہونا اور پھر ڈرائینگ روم، قالین اور دیگر جدید آرائش و آسائش کے سامان یہ سب اس جدید انسان کی ذہنی کشمکش کو اجاگر کرتے ہیں جو مشینی اور صنعتی تہذیب سے خفا تو ہے لیکن اس کلچر سے حاصل ہونے والی عیش و آرسائش کی ساری اشیاء سے مستفید ہونا چاہتا ہے۔قدیم و جدید کی اس کشمکش میں اس کا سفر جاری ہے۔وہ غیر مہذب اور غیر متمدن انسان متمدن سماج میں بھی خود کو تنہا اور خالی محسوس کرتا ہے اور اپنی بے چارگی پر رونے لگتا ہے۔سمندر کی سی وسعت میں تہذیب کا پھیلاؤ لیکن اس میں برف کی سی بے حسی گویا کہ آدمی کو اندھا ، بہرا اور گونگا بنا رہی ہے۔

کہانی کا تناظر اسلوب کے آئینے میں دیکھیں تو بے سکون انسان کی الجھن اور بے چینی کے سارے عناصر افسانے کی بنت میں شامل ہیں۔سمندر صنعتی اور مادی ترقی کے پھیلاؤ کی علامت، اور اس ترقی میں بے حسی کی علامت کا، کانسے میں ڈھلا ہوا انسان حسی قوتوں سے محروم شدہ سانپ، جو ذہن سے نکلتا ہے اور قالین پر رینگتا ہوا دروازے میں گم ہو جاتا ہے جنس کا استعارہ ہے۔قالین پر اوندھا پڑا ہوا وجود مادی آسائشوں سے انسان کی انتہائی وابستگی کی نشانی ہے اور آخر میں اس کا بدن کہ، اگر کوئی کمزور نحیف، بے سہارا کشتی ساحل سے آکر لگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں" گویا وہ علٰحیدگی کی صورت میں بھی اپنائیت اور امید کی شمع جلائے ہوئے ہے۔یہ استعارہ ہے کہ وہ پر امید ہے کہ یہ ڈرائینگ روم کبھی اس کا اپنا ہوگا۔افسانے کی فضا بندی اپنے موضوع کے اعتبار سے اسلوب کے تار و پود کو بڑی حد تک متاثر کرتی ہے۔

اس سلسلے میں گوپ چند نارنگ کا خیال ملاحظہ ہو:

"ڈرائینگ روم ہمارا جدید معاشرہ ہے۔سمندر میدان اور وادی سے گزر کر آنے والا شخص عہد آفرینش کا انسان ہے اور جس انسان سے اس کی ملاقات نہیں ہو پاتی ہے۔وہ وقت یا صنعتی دور کا بے شخصیت انسان ہے جس کا وجود میکانکیت کی نذر ہو چکا ہے۔کہانی عہد آفرینش کے انسان کی اپنائیت، رفاقت اور معصومیت کے احساس سے شروع ہوتی ہے۔صنعتی دور کے اثر سے پیدا ہونے والی ذہنی علٰحیدگی Alienation کی مختلف کیفیتوں کو ابھارتی ہے اور اپنائیت کے فقدان کے المیہ کو نقطۂ عروج پر پہنچا کر ختم ہو جاتی ہے۔"[۱۱۱]

اس قسم کی علامتی کہانی یا اور بھی اس طرح کی کہانیاں گر چہ ابہام کے پرتو سے معنویت کو چھپاتی ہیں لیکن ان کے زبان و بیان اور علامتوں کے تہہ در تہہ انداز سے ہر سطح پر پڑھنے والے کو چونکاتی ہے۔بظاہر تو نہایت سادہ زبان استعمال ہوگی لیکن چند جملوں کے بعد ہی خوف اور بیداری کی کیفیتوں سے قاری کو گزرنا پڑتا ہے اور وہ غور و فکر کے لیے

مجبور ہو جاتا ہے کیونکہ اسلوب کا یہ طریقہ کار نیم شعوری اور تحت الشعوری کی مختلف کیفیتوں کے امتزاج سے کہانی کو دلچسپ اور دلکش بناتا ہے۔ ''دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم'' کے اسلوب میں علامتوں نے اپنا مکمل رول ادا کیا ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ:

> ''سریندر پرکاش کے افسانوں میں لفظوں کے لغوی اور منطقی معنوں کے پیچھے ایک اور جہان معنی آباد نظر آتا ہے۔۔ وہ استعاروں کے جال سے علامتی معنوں کی ایک وسیع اور روشن فضا قائم کر دیتا ہے۔ اس کی ذہنی پرچھائیاں اجلی، نمایاں اور متحرک ہوتی ہیں اور واقعات کا ایک دریا سا اپنی حسی اور فکری اتار چڑھاؤ کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ لغوی معنی سے پرے دیکھ سکنے والوں کے لیے سریندر پرکاش کے افسانوں میں داستان کی سی واقعیت ہے اور قصے کی سی کشش۔''[۱۲]

اسی طرح علامت کے لغوی اور منطقی معنوں کی تہہ داری اسلوب کے پرکشش سانچے میں چل کر افسانے کو کامیاب افسانے کی صفت سے مزین کرتی ہے۔ علامت اور اسلوب کے۔۔۔ کو بلراج مینرا کا افسانہ ''ماچس'' بڑی خوبصورتی سے واضح کرتا ہے۔ اس افسانے میں وہ غائب یعنی 'وہ' ماچس کی تلاش میں سرگرداں، سرد اور اندھیری رات میں کہاں کہاں مارا مارا پھرتا ہے۔ ایک سگریٹ پینے کی علت نے اسے کن کن پریشانیوں اور مصیبتوں میں گرفتار کر دیا ہے۔ اس افسانے میں ''ماچس'' نے بڑی اعلیٰ قسم کی فنی علامت کی شکل اختیار کی ہے۔ وہ کردار یہ واضح کر رہا ہے کہ ایک معمولی سی ''ماچس'' اسے کہاں کہاں پر بھٹکنے کو مجبور کرتی ہے۔ اس افسانے میں زبان و بیان کی علامت بھی قابل غور ہے۔ افسانے کی طلسمی فضا، واقعے کی سنسنی خیزی اور اندھیرے میں روشنی کا ذریعہ ماچس کتنی کارآمد بن گئی ہے۔ الفاظ کا استعمال گرچہ بہت سادگی سے کیا ہے لیکن معنویت کے اعتبار سے وہ افسانے کی فضا میں روح پھونکنے والے ہیں۔

اسی ضمن میں ایک اور افسانہ سلام بن رزاق کا 'کالے ناگ کے پجاری' ہے۔ اس میں ایک طلسماتی فضا کی تخلیق کر کے ان استحصال پسند طاقتور لوگوں کی اصلیت پیش کی گئی ہے جو ہزاروں غریبوں اور محنت کشوں اپنے ظلم وستم کا نشانہ بنا کر انہیں سڑکوں اور رہ گزروں پر مرنے اور سکنے کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔۔ اس سچائی کا پردہ ظاہری الفاظ کے ذریعے معنوی سطح پر اس طرح قائم کیا ہے جو 'کالے ناگ'' کے زہریلے اور جان لیوا تصور کو بالکل ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ افسانہ نگار کا بیانیہ انداز علامتی رنگ کے کئی معنی اور ان کی تہیں کھولنے کی سعی کرتا ہے۔ اس افسانے کے قصہ کو بوڑھے نے افسانے کے اختتام پر کیا طنز اور کرب سے مضمحل بیان دیا ہے:

> ''تمہارا شبہ درست ہے۔ میں نے محض ڈبے میں بیٹھے لوگوں کا خوف دور کرنے کی غرض سے جھوٹ بولا تھا ورنہ حقیقتاً کالے ناگ کے پجاری آج بھی زندہ ہیں اور ان کا خونی کاروبار بھی اسی طرح جاری ہے۔''[۱۳]

افسانے کی ان سطروں سے بظاہر جو معنی سطحی طور پر نکالے جا سکتے ہیں وہ یہی ہیں کہ کالے ناگ کا نام آتے ہی جو ہولناک اور زہریلے وجود کا تصور ذہن میں آتا ہے، وہ انسان کے لیے یکساں جان لیوا ہوتا ہے۔ دراصل افسانہ نگار استبداد اور استحصال کو علامتی رنگ دے کر یہ ذہن نشیں کرانا چاہتا ہے کہ ایک عام انسان کی زندگی جابر اور بااقتدار طبقہ

نے کتنی تنگ کردی ہے۔ وہ کہانی کو کہانی پن میں پیش کرتے ہوئے الفاظ، محاوروں اور علامتوں کو بڑی چابکدستی سے گوندھتے ہیں۔ کہانی کے بیانیہ کو معنوی اظہار یا شعری لب ولہجہ سے دور رکھتے ہوئے اسلوب کے فطری پن کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔

اسی ذیل میں کچھ اور علامتی افسانے کو فروغ دینے والے افسانہ نگار علامت کی پیش کش کو اپنے اسلوب سے مبہم بنانے کی غلطی نہیں کرتے ہیں۔ جیسے انور خان یا حسین الحق جنہوں نے علامت کو تخلیقی بدل کی شکل دے اساطیری اور ڈرامائی اسلوب کی فضا تیار کی اور مذہب وتصوف کے پس منظر نے روحانی ارتقاء وتہذیبی اقدار کا لسانی شکل میں ڈھالا۔ وہ لسانیاتی شکست وریخت کی کوئی کوشش نہیں کرتے۔ ان کے موضوعات اور زبان و بیان کی صفات ڈاکٹر طارق سعید نے اپنے ایک مضمون میں اس طرح بیان کی ہے:

> ''انور خان کی فنی تکنیک نئی اور پرانی روایت کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہے۔ گوکہ انور خان نے پرانے ڈگر کو چھوڑ کر نیا راستہ اختیار کر لیا ہے لیکن انہیں اعلیٰ قدروں کا (حیات اور فن دونوں میدان میں) پاس بھی ہے بلکہ وہ جدید آرٹ کے مقابلے میں پرانے آرٹ کو ایک سطح پر پہنچا کر باعثِ ترجیح تصور کرتے ہیں۔''[۱۴۱]

یہی وہ انداز ہے جو افسانوی اسلوب کو منفرد اور اچھوتا بناتا ہے۔ ان کے افسانے ''کوؤں سے ڈھکا آسمان''، ''بھیڑیں''، ''فنکاری''، ''شاندار موت کے لیئے'' اور ''صداؤں سے بنا آدمی'' احتجاج اور طنز کی تیکھی علامتوں کو پیش کرتے ہوئے انسانی نفسیات کو بڑی مہارت سے افسانوی پیرہن پہناتے ہیں۔

اسی طرح علامتی افسانے کے پر پیچ راستوں کو طے کرنے والے حسین الحق کے افسانے استعارہ، تمثیل اور اقداری بحران سے عبارت ہیں۔ حسین الحق فرد کے کرب سے شانہ ملا کر موضوعات کی تشکیل کرتے ہیں اور ان کے یہاں ایک پراسراریت پورے تخلیقی ماحول پر طاری ہوتی ہے۔ ان کے علامتی اسلوب میں اساطیری عناصر بھی شامل ہوتے ہیں۔ حسین الحق کی طرح قمر احسن مشفق، اقبال مجید اور انور خان اور وغیرہ کے یہاں بھی علامت اور اسلوب کے بڑے اچھے نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان کے افسانے علامتوں اور استعاروں سے اپنی پراسراریت فضا بناتے ہیں۔

دراصل علامتی افسانہ نگار علامتوں کو معنوی اور ہئیتی دو سطحوں سے دیکھتے ہوئے اسلوب کو ڈھالتے ہیں۔ یہی طریقۂ کار علامت اور اسلوب کے رشتے کو ہمکنار کرتا ہے۔ مثال کے طور پر چند افسانوی علامات جو لسانی، ہئیتی اور معنوی سطح سے اسلوب کی نشو نما میں مددگار ثابت ہو رہی ہیں۔ سلیم شہزاد نے ان کو اس طرح پیش کیا ہے:

> ''آپ لوگ کہاں جا رہے ہیں؟''
>
> ''جہاں بھی یہ تابوت لے جائے''
>
> ''تابوت میں کون ہے''

''پتہ نہیں شاید ایک بوڑھا آدمی۔'' افسانہ ماتم گسار: انور خان

''لسانی مظہر: تابوت میں کون ہے؟ (جملۂ استفہامیہ)

ہیئتی سطح: تابوت میں بوڑھا آدمی

معنوی سطح: زندگی کے مسائل اور اسرار، قدامت اور قدیم روایات

۲۔''جب وہ کھیت کے پاس سے گزرتی بجوکا کو ایک آدھ ضرور مارتی۔''

لسانی مظہر: بجوکا کو ایک آدھ ضرور مارتی (جملۂ استفہامیہ)

ہیئتی سطح: بجوکا

معنوی سطح، بے حسی (اگرچہ ہے محافظت کا استعارہ مانا گیا)

۳۔مکڑی کا جالا۔نہیں مگر آپ صحیح کہتے ہیں۔ہاتھ میں کچھ لگتا بھی ہے۔مگر پتہ نہیں چلتا ضرور مکڑی کا جالا ہی رہتا ہوگا۔''

لسانی مظہر: مکڑی کا جالا (مرب اضافی)

ہیئتی سطح: مکڑی کا جالا۔

معنوی سطح: خوف کی فضا۔''[۱۵]

ان مثالوں کے اعتبار سے ہم سمجھ سکتے ہیں کہ علامت ایک لفظ ہونے کے ساتھ ساتھ افسانے کے باہر جدا معنویت رکھتی ہے۔افسانے میں کسی علامت کو برتتے ہوئے صورت، واقعہ کی معنویت اور علامت کی معنویت ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر نہ صرف سریع الہضم ہوں بلکہ اس ربط سے لسانی اور اسلوبی کشش برقرار رہے جو افسانے کو تہہ در تہہ معانی سے ہم کنار کرتی ہے۔اس طرح واقعہ اور واقعہ کے بیان میں بہت حد تک افسانہ نگار کا اسلوب اسے کامیابی یا ناکامی سے ہم کنار کرتا ہے۔زبان میں ضرب المثال، مترادفات اور محاکات، علامت، استعارہ، تمثیل اور محاورہ وغیرہ سب مل کر افسانے کے اسلوب اور افسانے کے فن کو ممتاز کرتے ہیں۔

علامتوں سے اسلوب اور اسلوب سے علامتیں اپنے وقت اور زمانے سے دامن نہیں بچا سکتیں۔مثلاً ۶۰ سے ۷۰ تک اردو افسانوں خاص کر علامتی اور افسانوں کی میلانات سے واضح ہوتا ہے کہ افسانہ نگاروں کے یہاں قنوطیت، فرار، یاسیت اور نئی رسائیوں کا حصول ان کے اسلوب پر بھی حاوی رہا۔۷۰ سے ۸۰ تک کے جو افسانے لکھے گئے، ان میں قنوطیت اور فرار کے راستوں سے ہٹ کر زندگی کے حقائق سے نبرد آزما ہونے کے جذبات سے بھرپور افسانے اپنے منفرد اسلوب کے ساتھ وارد ہوئے۔پھر ۸۰ تا ۹۰ کے افسانوں میں نئی نئی ایجادات، تکنیک، اور زندگی کی روز افزوں آسائشوں کو بڑھانے والے ساز و سامان نے انسانی زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا تو افسانہ بھی اس کے اثرات، عمل اور ردعمل کی پیشکش میں نئے منظرنامے دینے لگا اور تب سے تا حال کہانیاں تخلیقی شعور، لایعنی سماجی صورتحال کے جبر اور دباؤ کے درمیان پستی ہوئی اپنی خارجی اور داخلی زندگی سے ادب کو بھی زندگی سے آنکھیں چار کرنے کے لیے کوشاں ہیں۔ان افسانہ نگاروں میں جن کے علامتی افسانوں نے علامت کے پرزور اثرات مکمل طور پر دکھائے، ساتھ ہی اسلوب کی

شیشہ گری میں نقص نہ آنے دیا، ان میں خاص طور پر سرندر پرکاش، بلراج مینرا، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، حسین الحق، شفق، عبدالصمد، غیاث احمد گدی، خالدہ حسین، کلام حیدری، انور عظیم، شوکت حیات، انور قمر، سلام بن رزاق، انور خان، احمد یوسف، جوگندر پال، اور سید محمد اشرف وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

تجریدی افسانے کا اسلوب

ہر تخلیق کا سب سے اہم عنصر اسکا اسلوب یعنی انداز بیان ہوتا ہے۔ اسلوب ہی سے تخلیقات ایک دوسرے سے منفرد نظر آتے ہیں۔ کیونکہ ہر تخلیق کار کا اسلوب منفرد ہوتا ہے۔ اسلوب ہی سے تخلیق کار کی حیثیت متعین کی جاتی ہے۔ جس سے تخلیق کار کی پہچان بنتی ہے۔ تجریدی افسانوں میں داخلی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اور افسانہ نگار اپنے ذہن میں موجود ایک یا کئی موضوعات پر بیک وقت اظہار کرتا چلا جاتا ہے۔ بالفاظ دیگر وہ ایک موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے کبھی کبھی دوسرے موضوعات کا ذکر بھی کرنے لگتا ہے۔ اس ضمن میں کبھی وہ اپنے مکمل اظہار کے لیے اشاروں اور کبھی علامتوں کا استعمال کرتا ہے۔ جب اس کی بات مکمل ہوجاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ تو وہ زیر بحث موضوع کو چھوڑ کر کسی دوسرے موضوع کی طرف نکل آتا ہے۔ اس طرح کے اسلوب کو داخلی اظہار کا بیان کہتے ہیں۔ سریندر پرکاش کا افسانہ رونے کی آواز سے یہ اقتباس دیکھیے:

> ''میں بہت پریشان تھا۔ کچھ آج اپنی ذات کے بغیر اپنا رول کیسے ادا کر پاؤنگا۔ مگر میری حیرانی کی انتہا نہ رہی جب میں نے دیکھا کہ اس دن شو ختم ہونے پر بھیڑ اپنی کرسیوں سے اٹھ کر میری طرف لپکی اور میری اداکاری کو اتنا قدرتی بنایا کہ میں خود حیران رہ گیا۔ تب سے میں نے اپنی ذات کو اس لاکر ہی میں پڑا رہنے دیا ہے۔ ہوا کے جھوکے نے کھڑکی کے پٹ کو زور سے پٹخ دیا ہے۔ پھر میں نے اپنے کمرے کے ماحول کی خوشبو محسوس کرنے لگا ہوں.... سیڑھیوں پر بیٹھی ہوئی سرسوتی کی سسکیوں کی آواز روتے ہوئے بچے کی کرب ناک آواز میں اب ایک اور آدمی کی آواز شامل ہوگئی ہے۔ شاید بچے کا باپ جاگ گیا ہے۔ وہ اپنی بیوی کی لاش اور بلکتے ہوئے بچے کو دیکھ کر ضبط نہیں کرسکا۔
>
> ایک اچھے پڑوسی کے ناطے میرا فرض ہے کہ ان کے سکھ اور دکھ میں حصہ بٹاوں، کیوں ہم ایک ہی درخت کے سائے تلے کھلے ہوے آزاد پھول ہیں۔[116]

اس پورے افسانے میں افسانہ نگار کا خیال بدلتا رہتا ہے۔ یعنی وہ کسی چیز کے متعلق بات کرتے کرتے دوسرے موضوع کو چھیڑ دیتا ہے اور ایسا کرتے وقت کبھی علامتوں اور کبھی اشاروں میں بھی بات کرنے لگتا ہے۔

افسانے کے بیانیہ اسلوب میں پلاٹ اور انداز بیان دونوں مفصل ہوتے ہیں۔ افسانہ نگار اس انداز بیان میں ہر چیز کو کھول کر بیان کرتا ہے۔ یہ واحد متکلم کی صورت میں بھی ہوسکتا ہے اور واحد غائب کی بھی، واحد متکلم کی صورت میں وہ افسانے میں شامل رہتا ہے۔ مثلاً اکرم باگ کے افسانے 'آتش عنقا' سے اقتباس ملاحظ کیجئے:

> ''آج تمام فرشتے جہنم کی آگ سے اپنے ہاتھوں میں دبی ہوئی سردی کو تپا رہے تھے۔ ان سب سے بے

نیاز شیطان کائنات پر ایک لامحدود کھمبے کی طرح ایسادہ لوگوں کو اپنے جانب بلا رہا تھا۔
آگ کی ہستی بشیر، راستے ہی میں ٹھرے کی بوتل اپنے حلق میں انڈیل لیتا جلدی جلدی آگے کی طرف بڑھنے لگا۔ پھر بھی اس رات کی سردی اس پر بے تحاشہ نہیں رہی تھی۔ وہ راہ میں آنے والی بدبودار گلیوں، نالوں سے بے پروا آگے ہی بڑھتا جارہا تھا۔ قدم قدم پر وہ ٹھوکریں کھاتا پھر سنبھلتا اور مشینی انداز میں اٹھتا۔ اچانک اسکی آنکھیں چندھیا گیئیں۔ وہ راستہ بھول کر بازار کی جانب آنکلا تھا۔'' ۱۷

اس خصوص میں ایک اور مثال رشید امجد کے افسانے منجمد موسم میں ایک کرن سے یہ اقتباس ملاحظ فرمائے:

''تلواروں کی گونج اور تھوں کے شور میں وہ سر اٹھاتا ہے ....اگر آپ مجھے اس سے اپنے درشن دے دیں تو میں امر ہو جاونگا۔ مسکراہٹ اپنے چہرے سے بے نقاب سرکاتی ہے۔ کشف آئینہ ہے ... تیر پڑنگا سر جنگ کے خاتمہ تک کھلی آنکھ سے ایک ایک لمحہ کو گذرتے دیکھے گا.... تو میں اپنا دھنش اٹھاتا ہوں۔ مسکراھٹ گھنی ہوجاتی ہے، زندگی تو نیم تر یک گلی ہے.... ۱۸''

یہاں افسانہ نگار بیانیہ انداز میں اپنے خیالات کا اظہار کرتا چلا جارہا ہے۔ اس میں نہ تو کرداروں کو مکالمہ کہنے کا ذریعہ بنایا گیا ہے اور نہ ہی وہ (واحد متکلم) کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

واحد متکلم یعنی افسانوں میں کرداروں کے بجائے میں کا استعمال تجریدی افسانوں کی اہم خصوصیت ہے۔ یہاں پر افسانہ نگار خود مکالمہ ادا کرتا ہے۔ اور اپنی ذات کو افسانے میں شامل کر دیتا ہے۔ جس سے افسانے میں کرداروں کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ محمود واجد کے افسانہ درد کے رشتے سے ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:

''میں نے اسے مشرق کے انقلاب سے قبل مغرب میں منتقل کر دیا تھا۔ کہ میری نسل اور اسکا مستقبل محفوظ رہے لیکن وہ کچھ نہیں ہوا جو میں نے چاہا تھا۔ میں نے ایک چوٹ بچانے میں دوسری کھائی۔ فیصلوں کی عمر میں میں نے اپنے بیٹے کو تنہا چھوڑ دیا تھا اور جب نئی صبح کی امید کو اس نے اپنا مستقبل اپنا آئیڈیل بنالیا تو واپسی کیونکر ہو....اسے اب کون سمجھا تا کہ ہم خواب دیکھنا افورڈ نہیں کر سکتے۔ ہم کہ ہمیں اپنی تعمیر کا وقت بھی میسر نہیں لیکن وہ تیر جو اپنی کمان سے نکل جائے اس پر اختیار کب ہوتا ہے۔ پھر میں اپنی گاڑی آپ کھینچنے لگا۔'' ۱۹

سرندر پرکاش کا افسانہ ''جپی ژان'' میں بھی افسانہ نگار نے واحد متکلم کی شکل میں تخلیق میں شامل ہے درج ذیل اقتباس سے اس کا اندازہ ہوتا ہے:

''میں بہت بوڑھا ہو گیا ہوں پھر بھی چھڑی ٹیکتا ہوا شام کے وقت ٹہلنے کے لیے میدان کی طرف نکل جاتا ہوں۔ عورتیں میدان میں سیاہ لباسوں میں ملبوس آنکھیں مسکاتی ہوئی میری طرف دیکھتی ہیں اور چھاتیاں پیٹ پیٹ کر سیاپاں کرتی ہیں۔ میرے سر پر رکھی فلیٹ ہیٹ رعشہ کی وجہ سے ناچتی رہتی ہے۔ شاعر اب واپس آچکا ہے۔
میں جب اس کے قریب سے گذرا تو اس نے نظم پڑھنا بند کر دیا اور میری طرف دیکھ کر نفرت سے منہ پھیر لیا۔ میں تڑپ ہی تو اٹھا یک بارگی میرے ذہن میں خیال پیدا ہوا اگر جپی ژان نے بھی مجھے دیکھ کر یوں منہ

پھیر لیا تو میں اپنے ان تینوں ہم سفروں کو کیا منہ دکھاوں گا جواب مر چکے ہیں۔''[۱۲۰]

اسی طرح تجریدی افسانوں میں ''میں'' کا استعمال کیا جاتا ہے جس سے افسانے میں مخصوص کرداروں کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ تمام افسانے میں افسانہ نگار ''میں'' کے ذریعہ اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔

داخلی خود کلامی کا استعمال تجریدی افسانوں میں شاعری کی وجہ بنتا ہے جس سے افسانے میں بھی تخلیق کار شاعری کرتا نظر آتا ہے اور افسانے میں ایک منفرد تاثر پیدا کرتا ہے۔ رشید امجد کے افسانوی ''الف کی موت پر ایک کہانی'' سے ایک مثال دیکھیے:

''اے مردوں میں سب سے سندر، اے چندر مکھ، تیری آواز ایسی میٹھی ہے جیسی کلا نکا پنچھی کی آواز۔ وہی کلونکا پنچھی جس کی آواز نے ایشور کو بھی پاگل بنا دیا تھا۔ اے میرے اجیالے پتی تو نے ان باغوں کو جنت میں جنم لیا تھا مدھ مکھیوں کی گنگناہٹ سے گونج رہے تھے۔

اے گیان کے اونچے پیڑ، مکتی داتاؤں کی مٹھاس

اے میرے پتی تیرے ہونٹ آلو چوں کی طرح گلابی ہیں۔ تیرے دانت برف کے گالوں کی طرح ہیں۔ تیری آنکھیں کنول ہیں۔

تیری کھال گلاب کا ایک پھول ہے۔

اے پھولوں میں سب سے روشن

اے میرے سہانے موسم

اے عورتوں کے بھون کی خوش بو کہ جو چنبیلی سے اچھی ہے۔

اے گھوڑوں میں سب سے اچھے گھوڑے، کنتھکا، وہ تجھ پر سوار ہو کر چلا گیا؟''[۱۲۱]

اس طرح سے افسانہ میں شاعری کا استعمال ملتا ہے۔

بعض افسانوں میں نثر ہی کو شاعری کی شکل میں لکھا گیا ہے۔ ایسا ایک افسانہ امر سنگھ کا ''آپٹکس'' ہے جس سے اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

شکریہ میری جان! تم نے میرے
کندھوں میں نئی جان ڈال دی ہے

......

تم کیوں اس عورت کو لے کر یہاں کھڑی
ہو جاتی ہو؟ یہ کیا تک ہے آخر!

......

اب کیا کہوں خواہ مخواہ بیچاری کا دل دکھا
دیا۔ مگر کس قدر تحمل ہے اس میں۔[۱۲۲]

نظموں کی شکل میں بھی افسانے لکھے گئے ہیں وہ نثر ہے لیکن اس کو پیش کرنے کا طریقہ نظم کی طرح ہے۔ اسی

طرح ایک افسانے بلراج مین را کا ''تہہ در تہہ'' ہے اس سے اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''ہم انہیں اپنی جگہ دے دیا کرتے تھے!

جناب، ہمارے اس دور کو پارلیمنٹری ڈیموں کریسی کا دور کہتی ہیں......اور اس دور میں بچیوں اور بچوں کو برابر کے حقوق ملے ہوئے ہیں......حالانکہ بسوں کے معاملے میں بچیوں کو کچھ زیادہ ہی حقوق ملے ہوئے ہیں......بچیوں کے لیے دو سیٹیں مخصوص ہیں......پھر آپ ہمیں کہتے ہیں کہ تہذیب......

......پارلیمنٹری ڈیموکریسی ایک رویہ ہے......رائے عامہ......چند سالوں میں ایک اسکول ماسٹر چیف منسٹر تو بن سکتا ہے لیکن کرورڑ پتی نہیں بن سکتا......کرورڑ بنتا ہے تو پارلیمنٹری ڈیموکریسی فراڈ ہے......فراڈ......یہ ملک فراڈوں کا ملک ہے......اسکینڈلوں کا ملک ہے......سب سے بڑا اسکینڈل تو ملک کی تقسیم ہے ......لعنت ہے......''[۱۲۳]

مندرجہ بالا اقتباس کی ہیئت سے پتہ چلتا ہے کہ یہ نظم کی شکل میں لکھا گیا افسانہ ہے۔

تجریدی افسانوں میں نثری نظم کی ہیئت کے تجربے بھی ملتے ہیں۔ اسی طرح کی ایک مثال حمید سہروری کا افسانہ ''منظروں سے ڈوبتی ابھرتی کہانی'' سے دیکھیے:

''میں ہوں آپ اپنی پہچان　　کہاں تو اور کہاں میں　　کون آ رہا ہے آہستہ آہستہ　　میری طرف
کسی سے میری الجھن ہرگز نہیں　　میں تمہاری ہوں　　میں تو خود ہوں　　ایک محشر خیال۔۔۔۔''[۱۲۴]

اسی طرح سے بہت سے افسانہ نگاروں نے افسانے میں شاعری کا استعمال کر کے افسانے تخلیق کیے ہیں جس سے افسانے کی ہیئت کے ساتھ ساتھ اسلوب بھی نمایاں نظر آنے لگتا ہے۔

تجریدی افسانے میں علامتوں کی بھی خاص اہمیت ہے بلکہ بعض نقاد علامتی اور تجریدی افسانوں میں فرق بھی نہیں کر پاتے۔ تجریدی افسانوں میں علامتوں کا استعمال تو ہوتا ہے لیکن یہاں علامتیں مبہم شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ افسانہ نگار نے اپنے شعور کو سیدھے سادے انداز میں بیان کرنے کے بجائے علامتی انداز کو پسند کیا ہے۔ بلراج مین را کا افسانہ ''کمپوزیشن چار'' سے یہ اقتباس دیکھیے:

''میں ادھر مغرب کی جانب ہوں۔ میری نظروں کے دائرے کو بیچوں بیچ چیرتی ہوئی لکیر سی سڑک کے بائیں کونے سے تیز چمکیلے رنگ کی کار داخل ہو رہی　ہے۔ ادھر ویران مشرق کی جانب سے دو اجنبی ایک دوسرے سے بے خبر، کافی فاصلے سے آگے پیچھے، کالی چکنی کشادہ سڑک کی طرف قدم اٹھا رہے ہیں اور ان سے بہت پیچھے ننگے پاؤں لڑکا، بائیں بغل میں ایوننگ نیوز تھامے تیزی سے ان کی طرف بڑھ رہا ہے۔''[۱۲۵]

افسانے کے اس ٹکڑے کو پڑھ کر لگتا ہے کہ افسانہ نگار کہہ کچھ رہا ہے اور مراد کچھ اور ہی لے رہا ہے۔ تجریدی افسانے میں علامت کی ایک اور مثال حمید سہروری کے افسانے ''کشتیاں'' سے دیکھیے:

''میں ہی کیا　ہر باشعور اس بات (حقیقت) سے انکار نہیں کر سکتا کہ: ''اس سمندر کا ذہن گندہ ہے'' ویسے

اس سمندر میں بہت سی کشتیاں ہیں لیکن یہاں صرف دو کشتیوں کے فن کا مظاہرہ نمایاں ہے جن کے نام ہم سب (باشعور) یوں فرض کر لیتے ہیں (۱) زرخیز لمبی بھیڑ والی کشتی (۲) ریگستانی بھیڑ والی کشتی۔۱۲۶

اس افسانے میں سمندر دنیا کی علامت ہے اور دو کشتیاں جو باشعور ہے اور یہ انگریز ہو سکتے ہیں اور جو لاشعور ہے وہ عرب مما لک کے لوگ ہو سکتے ہیں۔ زرخیز لمبی بھیڑ والی کشتی سوپر پاور مما لک ہوسکتا ہے اور ریگستانی بھیڑ والی کشتی اراق ہوسکتا ہے۔

پیچیدہ زبان کا استعمال تجریدی افسانوں میں عام بات ہے۔ کیوں کہ پیچیدہ زبن بھی فنکار کے خاص اسلوب میں سے ایک ہے۔ بہت سارے تجریدی افسانہ نگاروں نے جان بوجھ کر اپنی زبان کو زیادہ پیچیدہ کر دیا ہے جس سے قاری کو افسانہ سمجھنے میں کافی دشواری ہوتی ہے۔ لیکن پھر بھی یہ تجریدی افسانوں کا خاصہ ہے یعنی ادھورے جملوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ادھورے جملے کی ایک مثال بلراج مین را کے افسانے ''آتمارام'' سے ملاحظہ ہو:

''پہلی عالمی جنگ چھڑ جاتی ہے۔ میٹرک کا امتحان پاس کرتا ہے۔ گاؤں جھینگڑ کلاں سے پیدل جموں جا کر فوج میں بھرتی ہوتا ہے۔ پہلی عالم گیر جنگ کا محاذ۔ عہدے میں ترقی۔ بھائیوں کی تعلیم۔ شادی۔ پہلا بچہ بلدیو۔ بیوی کی موت اور دوسری عالم گیر جنگ۔ نتھو رام، انتھک زندگی، ان گنت پڑاؤ۔ قدم بڑھ رہے ہیں۔ دوسری عالم گیر جنگ اور برما کا محاذ ہے۔ شدید طور پر زخمی ہوتا ہے۔ اور اب بہت بڑا عہدہ ہے۔ آرڈر آف برٹش انڈیا درجہ اول کا تمغہ ہے۔ بھائی بس جاتے ہیں۔ ماں خوشی سے چل بسی ہے۔ ۱۹۴۷ء آزادی ہندوستان...''۱۲۷

تجریدی افسانوں میں اس طرح کے جملوں کا چلن زیادہ نظر آتا ہے۔ کیوں کہ افسانہ نگار ہر بات واضح الفاظ میں پورے پورے جملے ادا کر کے کہنا ضروری نہیں سمجھتا۔ آٹھویں، دسویں جماعت کے طالب عم لی طرح جملے ادا کر کے افسانے کو ایک نئی ہیئت دینا چاہتا ہے۔

لفظوں کی تکرار تجریدی افسانوں میں اکثر کی جاتی ہے اس کی ایک مثال شوکت حیات کا افسانہ ''اتلاف'' سے دیکھیے:

''....میں کھاتا ہوں اس کا مطلب کوئی بھوکا رہتا ہے....میں کھاتا ہوں اس لیے کوئی بھوکا رہتا ہے....میں کھا کر زندہ رہتا ہوں اس لیے کوئی بھوکا رہ کر مرتا ہے....میں کھاتا ہوں... یا میں مارتا ہوں....میں آگے بڑھتا ہوں یعنی کوئی پیچھے رہ جاتا ہے....میرا آگے بڑھنا کسی کو پیچھے دھکیلنا ہے...میرا کوئی عمل خالصتاً صرف میرا نہیں ہے...میرا کچھ بھی صرف میرا نہیں ہے....میں کچھ ہوں ہی نہیں....میں کہیں نہیں ہوں...ہم کہیں نہیں ہیں...''۱۲۸

تجریدی افسانوں میں نہ صرف لفظوں کی تکرار ملتی ہے بلکہ ایک ہی لفظ کا استعمال کئی مرتبہ کیاس جاتا ہے۔ اس کی ایک مثال حمید سہروردی کے افسانے ''نہیں کا سلسلہ ہاں سے'' ملاحظہ فرمائیے:

''....تو چند ایسے بھی نکلیں گے اور کہیں گے کہ ہم سب کو سچائیاں بتلانے والا پاگل اور ہذیان گو ہے۔ ارے

کہاں گئی بیٹی....سن رہی ہو، آواز ٹک ٹک ٹک ٹک ٹک ٹک آواز سنائی دے رہی ہے لیکن اس کے بعد کون سا ہندسہ ہوگا۔

....بیٹی کیا تم جانتی ہو کہ اس کے آگے کون سا ہندسہ آتا ہے۔ کیا کہا تھا تم نے....ٹک ٹک....ٹک ٹک....ٹک ٹک۔اس کے بعد کیا کہا تھا۔انگیٹھی ٹوٹ گئی۔۔۔۔

سنا آپ نے بابا

کیا....؟

باہر نل سے پانی کی ٹپ ٹپ ٹپ ٹپ ٹپ ٹپ گرنے کی آواز بند ہوگئی تھی البتہ گلی سے بے ترتیب آوازیں....اور کھٹ لھٹ کھٹ کھٹ کھٹ کی آوازیں آرہی ہیں۔'' ۲۹؎

جملوں اور لفظوں کی تکرار کے ساتھ ساتھ تجریدی افسانوں میں حروف کی تکرار بھی ملتی ہے۔ بلراج مین را کے اکثر افسانوں میں اس طرح کے حروف کا استعمال ملتا ہے۔افسانہ کمپوزیشن موسم سرما ۶۴ سے یہ اقتباس دیکھیے:

''کون جانے کہاں، کب کب کب ب ب ب ب ت ت ت ت تم تم تم اداس ہو کے بہت دور جا رہے ہو تم احمق ہو، تم کہاں جا رہے ہو، وقت اور فاصلہ....'' ۳۰؎

اس طرح لفظوں اور حروف کی تکرار کی ایک مثال مین راہی کے افسانے ''سڑک ماضی کی'' سے ملاحظہ فرمایئے:

''دھک....دھک....دھک....دھک دھک دھک اور یہ آواز؟ ''یہ میری آواز ہے...!''

''یہ بھی سیاہی اور سناٹا ہے....تمہارے دل میں بھی ان کا بسیرا ہے'' ''اف ف ف...!''

'میں پاگل ہو جاؤں گا'

''پاگل، پاگل.... پاگل.... پاگل....!'' ''نگ گ گ گ اااا م م م....!'' میرے قدم رک گئے۔

''نگم...!''

میں نے مڑ کر دیکھا۔ ''نگم!...میں تمہاری ماں ہوں....ماں!''

اس طرح سے ہم دیکھ سکتے ہیں کہ تجریدی افسانوں میں کس طرح نئی نئی چیزوں کو اپناتے ہوئے افسانے کو ہیئت اور اسلوب کو بدلنے کے تجربے کیے گئے۔

☆☆☆

حوالاجات:

۱۔بحوالہ جدید اردو افسانہ کے رجحانات از ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش ص:۸۸

۲۔بحوالہ جدید افسانے کے رجحانات ص:۸۹

۳۔جنت کی بشارت، سجاد ظہیر۔ص:۴۵

۴۔گرمیوں کی ایک رات؛ سجاد ظہیر۔ص:۵۲

۵۔دلاری؛ سجاد ظہیر۔ص:۵۷

۶۔لاجونتی۔بیدی، ص:۵

۷۔مجموعہ؛ راجندرسنگھ بیدی۔ص۵۵۵
۸۔مجموعہ راجندرسنگھ بیدی۔ص:۵۷۳
۹۔مجموعہ راجندرسنگھ بیدی؛ص:۵۸۷
۱۰۔آخری آدمی،ص:۳۲
۱۱۔آخری آدمی،ص:۲۸
۱۲۔آخری آدمی،ص:۲۵
۱۳۔آخری آدمی،ص:۲۱
۱۴۔زرد کتا،آخری آدمی،ص:۳۲
۱۵۔زرد کتا،مشمولہ آخری آدمی؛ص:۴۳
۱۶۔کایا کلپ،مشمولہ؛آخری آدمی،ص:۹۱
۱۷۔کایا کلپ،مشمولہ؛آخری آدمی،ص:۸۳
۱۸۔سوئیاں،مشمولہ؛آخری آدمی،ص:۱۲۳
۱۹۔سوئیاں،مشمولہ؛آخری آدمی،ص:۱۲۷
۲۰۔جوگندر پال کے منتخب افسانے،ص:۱۶۷
۲۱۔جوگندر پال کے افسانوں کا انتخاب،پبلیشرز دہلی۔ص:۱۲
۲۲۔جوگندر پال کے افسانوں کا انتخاب،پبلیشرز دہلی۔ص:۱۶
۲۳۔پاکستانی کہانیاں،مرتبین؛انتظار حسین،آصف فرخی،ص:۱۳۹
۲۴۔اجنبی اجنبی،مشمولہ۔حنظل؛ بیگ احساس۔ص:۳۸
۲۵۔دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم۔سریندر پرکاش،ص:۶۷
۲۶۔شب خون؛ جون تا دسمبر۲۰۰۵۔ص:۵۷۷
۲۷۔لمحہ لمحہ زندگی؛محمود واجد۔ص:۳۷
۲۸۔کفن، پریم چند،اردو کے تیرہ افسانے،۲۰۰۰ء،ص:۱۲۳
۲۹۔کفن، پریم چند،اردو کے تیرہ افسانے،۲۰۰۰ء،ص:۱۸
۳۰۔نئے تنقیدی تناظر،نعیم اشفاق،مشمولہ اطلاقی تنقید: نئے تناظر۔مرتب گوپی چند نارنگ،ص:۳۲۹
۳۱۔اردو فکشن،آل احمد سرور،ص:۱۰
۳۲۔الفاظ،افسانہ نمبر،وحید اختر،۱۹۸۱،ص:۲۱
۳۳۔آخری کمپوزیشن،''مقتل''۔ص:۴۱
۳۴۔سواری،خالدہ حسین،مجموعہ پہچان۔ص:۵۵
۳۵۔ابابیل،قمر احسن،مطبوعہ شب خون،مئی، جون، جولائی،۱۹۷۷ء،جلد۹،شمارہ۱۰۴،ص:۸۷
۳۶۔منوکی ارتھ ہین یاترا،انور قمر،شب خون،جنوری تا مارچ، الہ آباد،۱۹۸۵ء،ص:۵۶-۵۵
۳۷۔ننگی دوپہر کا سپاہی،مطبوعہ شب خون، مارچ-اپریل،۱۹۷۷ء،جلد۵،شمارہ۱۳۰،ص:۴۲-۴۱

۳۸۔میٹھی سہانی دھوپ، رتن سنگھ، اردو کے بہترین افسانے، پرکاش پنڈت، ۱۹۶۵ء، ص:۵۷

۳۹۔کمپوزیشن ایک، مقتل، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۷ء، ص:۱۹

۴۰۔بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں، اردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتب: گوپی چند نارنگ، ص:۴۰۹-۴۰۸

۴۱۔اپنے دکھ مجھے دے دو؛ بیدی، اردو کے تیرہ افسانے، ص:۶۸

۴۲۔بحوالہ: افسانے میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش، ص:۳۱

۴۳۔اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص:۵۰۱

۴۴۔انتظار حسین، (افسانہ نمبر)، ۱۹۵۴ء، ص:۲۰

۴۵۔نیا اردو افسانہ، انتخاب، تجزیہ اور مباحث میں شامل ایک بحث میں دیا گیا بیان، مرتب: گوپی چند نارنگ، ص:۵۴۷

۴۶۔ماخوذ: مباحثہ مشمولہ: نیا اردو افسانہ، انتخاب، تجزیہ اور مباحث، ص:۵۶۸

۴۷۔ماخوذ: مباحثہ مشمولہ: نیا اردو افسانہ، انتخاب، تجزیہ اور مباحث، ص:۵۶۸

۴۸۔ڈار سے بچھڑے، سید محمد اشرف، تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۴ء، ص:۱۳۹

۴۹۔ڈار کے بچھڑے، سید محمد اشرف، تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۴ء، ص:۱۳۹

۵۰۔لمحہ لمحہ زندگی۔محمود واجد۔ص:۴۰

۵۱۔لمحہ لمحہ زندگی؛ محمود واجد۔ص:۷۰

۵۲۔ریت ریت لفظ۔ص:۴۶

۵۳۔لمحہ لمحہ زندگی۔ص:۴۸

۵۴۔بے منظری کا منظر نامہ۔حمید سہراوری۔ص:۶۷

۵۵۔جدید افسانے کے محرکات ۱۹۶۰ کے بعد؛ ص۹۰

۵۶۔ترقی پسند ادب؛ سردار جعفری۔ص۵۷

۵۷۔اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص:۴۷

۵۸۔شب خون (الہ آباد) ص:۶۵ جنوری ۲۰۰۲

۵۹۔شب خون (الہ آباد) ص:۶۵ جنوری ۲۰۰۲

۶۰۔آخری آدمی، ص:۲۲

۶۱۔آخری آدمی، ص:۲۱

۶۲۔آخری آدمی، ص:۲۲

۶۳۔زرد کتا، آخری آدمی؛ ص:۲۹

۶۴۔پرچھائیں مشمولہ؛ آخری آدمی، ص:۴۵

۶۵۔ پرچھائیں مشمولہ؛ آخری آدمی، ص:۵۳

۶۶۔پرچھائیں مشمولہ؛ آخری آدمی، ص:۵۴

۶۷۔ پرچھائیں، ص:۴۶

۶۸۔ولیم جیمس، سائیکالوجی، نیویارک ص:۱۴۹

۶۹۔زرد کتا،ص:۴۰

۷۰۔شہادت؛مشمولہ آخری آدمی،ص:۱۳۰

۷۱۔زرد کتا؛مشمولہ آخری آدمی،ص:۴۳

۷۲۔پرچھائیں،ص:۴۵

۷۳۔پرچھائیں،ص:۴۴

۷۴۔شب خون، مارچ،۲۰۰۲،ص:۶۰

۷۵۔آخری آدمی،ص:۲۱

۷۶۔آخری آدمی،ص:۲۷

۷۷۔پرچھائیں،ص:۵۵

۷۸۔سکنڈ راؤنڈ،ص:۱۱۷

۷۹۔ٹانگیں،ص:۹۳

۸۰۔سوئیاں،ص: ۱۲۵

۸۱۔کایا کلپ،ص:۸۳

۸۲۔زرد کتا،ص:۳۰

۸۳۔زرد کتا،ص:۴۳

۸۴۔سوئیاں،ص:۱۲۶

۸۵۔نہ مرنے والا،انور سجاد۔شامل،فرقہ واریت اور اردو ہندی افسانے؛ص:۳۲۶

۸۶۔کلیات منٹو، جلد اوّل۔شمس الحق عثمانی،ص:۶۸

۸۷۔بجھتے چراغ؛ پریم ناتھ در۔ص:۲۸۷

۸۸۔شب خون،فروری ۱۹۶۸۔ص:۳۹

۸۹۔شب خون، جون تا دسمبر ۲۰۰۵۔ص:۱۴۲

۹۰۔ریت ریت لفظ،حمید سہروری۔ص:۱۴۱

۹۱۔الفاظ۔ستمبر،اکتوبر ۱۹۸۳۔ص:۶۶

۹۲۔سرخ و سیاہ، رشید امجد،ص:۱۷۷۔۱۷۲

۹۳۔اسلوب اور اسلوبیات؛طارق سعید۔ص:۱۷۵

۹۴۔اسلوب اور اسلوبیات؛طارق سعید۔ص:۱۷۰

۹۶۔ادبی تنقید کا اسلوبیات، گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۸۰ص:۱۵

۹۷۔افسانہ کا منظر نامہ، ۱۹۹۷،ص:۱۲۳

۹۸۔بحوالہ لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری کا تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر امیر عارفی،ص۔۳۴

۹۹۔اردو نثر میں ادب لطیف، ڈاکٹر عبدالودود خاں، ۱۹۸۸،ص:۱۳۳

۱۰۰۔تاثرات و تعصّبات، نظیر صدیقی،ص:۹۸۔۹۹

۱۰۱۔اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک؛خلیل الرحمٰن اعظمی۔ص:۴۴
۱۰۲۔انگارے۔سجاد ظہیر،نظامی پریس،۱۹۳۲ص:۴۔۵
۱۰۳۔دلاری؛انگارے۔ص:۱۶
۱۰۴۔بیسویں صدی کا اردو فکشن؛مہدی جعفر مشمولہ؛پہچان،الہ آباد۔ص۱۷۔۱۶
۱۰۵۔پھندنے،سعادت حسن منٹو،ص:۱۴۴
۱۰۶۔اردو کے تیرہ افسانے؛اطہر پرویز۔ص:۲۵
۱۰۷۔اردو کے تیرہ افسانے؛اطہر پرویز۔ص:۳۷
۱۰۸۔فلسفۂ وجودیت اور جدید اردو افسانہ۔ص:۱۱۳
۱۰۹۔اسلوب اور اسلوبیات؛طارق سعید۔ص:۲۳۹
۱۱۰۔دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم،شب خون کتاب گھر،الہ آباد،۱۹۶۸،ص:۲۸۔۳۲
۱۱۱۔اردو افسانہ روایت اور مسائل۔ص:۵۱۲،۵۱۳
۱۱۲۔اردو افسانہ روایت اور مسائل۔ص:۵۱۴
۱۱۳۔کالے ناگ کے پجارے،سلام بن رزاق،ہمارے پسندیدہ افسانے،مرتبہ اطہر پرویز،ص:۲۵
۱۱۴۔افسانہ نمبر،شاعر،ممبئی،طارق سعید،۱۹۸۱،ص:۱۲۰
۱۱۵۔قصہ جدید افسانے کا،سلیم شہزاد،ص:۱۱۵
۱۱۶۔شب خون جون تا دسمبر۲۰۰۵ءص۱۱۶۴
۱۱۷۔شب خون جون تا دسمبر۲۰۰۵ءص۳۷۷
۱۱۸۔انکار جون۱۹۸۳ءص۱۷۵
۱۱۹۔افسانوی مجموعہ لمحہ لمحہ زندگی ص۵۶
۱۲۰۔''شب خون''اکتوبر۱۹۶۹،ص:۹
۱۲۱۔''شب خون''جون تا دسمبر۲۰۰۵،ص:۱۰۵۰
۱۲۲۔''دھوپ اور سمندر''انتخاب وترتیب کمار پاشی،ص:۱۱۱
۱۲۳۔''سرخ وسیاہ''ترتیب تعارف،سرور الہدیٰ،ص:۲۵۵
۱۲۴۔ریت ریت لفظ،حمید سہراوری۔ص:۱۱۵
۱۲۵۔شب خون،جون۱۹۶۹۔ص:۱۳
۱۲۶۔ریت ریت لفظ؛ص:۱۵۷
۱۲۷۔سرخ وسیاہ۔بلراج مین را،ص:۲۱۷
۱۲۸۔شب خون جون،جولائی۔ص:۱۹۸۳۔ص:۶۴
۱۲۹۔ریت ریت لفظ۔ص:۹۲
۱۳۰۔سرخ وسیاہ۔ص:۱۶۲
۱۳۱۔سرخ وسیاہ۔ص:۲۴۸

حاصل مطالعہ

اردو شاعری کا وقار کا اگر صنفِ غزل ہے تو اردو کے نثری سرمایہ کا معیار اردو افسانہ ہے۔ غزل اگر اردو شاعری کی آبرو ہے تو مختصر افسانہ اردو نثری ادب کا اعتبار۔ غزل کی طرح اردو افسانہ کے بھی لامحدود فنی اور جمالیاتی پہلو اور امکانات ہیں۔ ان ہی میں اردو افسانہ میں علامتیت، اساطیریت اور تجریدیت کا برتاؤ بھی ہے۔

کائنات کی تخلیق کا نقطۂ آغاز علامت ہی ہے۔ وہ علامت جس کی تفہیم و تعبیر میں ساری ذہانتیں ابھی تک اُلجھی ہوئی ہیں اور تخلیق کائنات کا عقدہ ابھی تک سلجھ نہیں پایا ہے، مذہبی صحیفوں میں بھی بعض ایسی علامتیں موجود ہیں جن کے مفاہیم واضح نہیں ہو پائے، مثلاً کلام پاک میں 'الم' یا اس طرح کے اور جملے ہیں جن کے معنی ابھی تک ذہن انسانی کی رسائی سے باہر ہیں۔ کائنات اور علامت کا ایک بہت گہرا رشتہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کائنات کے تمام مسائل انسانی ذہن کے حدود سے ماوراء ہیں اور انہی علامتوں کی تفہیم سے کائنات کی پرتیں کھلتی ہیں اور انہی علامتوں کے انکشاف میں ذہن انسانی کا ارتقا مضمر ہے۔ دراصل سائنسی یا تخلیقی ذہانتیں ایسی ہی علامتوں کو ایک حقیقی اور واضح شکل عطا کر کے کائنات کے ارتقا کی تاریخ مرتب کرتی ہیں۔ آج کی جتنی بھی سائنسی ایجادات یا اختراعات ہیں، سب ماضی میں علامات کی صورت میں موجود رہی ہیں۔ سائنس نے صرف ان علامتوں کی تعبیر تلاش کر کے انہیں حقیقت کے روپ میں پیش کر دیا ہے۔ ہوائی جہاز ہو یا دیگر ایجادات ایسا نہیں کہ یہ نئی ایجادات ہیں بلکہ علامتی اور اسطوری صورت میں یہ اشیاء پہلے ہی سے موجود رہی ہیں۔ گویا کہ علامتیں یا اسطوری علامتیں اس کائنات کی تخلیق میں ابتدا سے تھیں اور جب تک یہ دنیا قائم ہے، اساطیری علامتیں حقیقی صورتوں میں سامنے آتی رہیں گی۔

ادب بھی اسی پُر اسرار کائنات کا ایک حصہ ہے اور اس کے یہ علامتی، اسطوری اور تجریدی اظہار بھی۔ ادب کی بنیادی تشکیل بھی انہیں کے وسیلے سے ہوئی ہے۔ علامتیں اور اساطیر نہ ہوتیں تو شاید ادب وسیع اور ہمہ گیر نہ ہو پاتا۔ اس کا تنوع، تضاد، تعبیرات سب ان علامتوں، اساطیروں کی رہین منت ہیں کیوں کہ تخلیقی ذہن کائنات کے ذروں میں مخفی علامتوں، اساطیروں کو ہی اظہاری تعبیر عطا کرتا ہے اور فطرت کے علائم سے انسانوں کو روشناس کراتا ہے۔

ادب ایک بہتا ہوا دریا ہے، جس میں تحریکیں اور رجحانات پانی کے بلبلوں کی طرح ابھرتے ہیں، کبھی یہ فنا ہو جاتے ہیں اور کبھی اس سمندر کا ایک حصہ بن جاتے ہیں۔ علامتیت، اساطیریت اور تجریدیت بھی اسی سمندر کے حصے ہیں۔ جن کے اثرات فرانسیسی ادب سے نکل کر عالمی ادب پر چھا گئے۔ علامے، بودلیئر اور ورلین کی شاعری کے نیچے تلے جمالیاتی اور علامتی اسلوب نے پورے یورپ میں ایک ہلچل سی مچادی، حالانکہ یہ بھی تاریخ کا ایک اہم انکشاف ہے کہ علامتی اظہار کا ایک اہم پیغامبر ایڈگر ایلن پوتھا، جس کو فرانس کے رومانی شاعر بودلیئر نے دریافت کیا تھا اور جس کی علامت نگاری نے یورپی ادب میں ایک انقلاب برپا کر دیا اور اس کے بعد ایک پوری نسل پو کی تقلید میں وجود میں

آئی جس نے علامتوں کے نظام کو ایک نئی شکل دی اور اس طرح ادب کی پوری شکل وصورت ہی تبدیل کردی۔ گوکہ پو کی علامت نگاری کی تحریک کے اثرات وسیع سے وسیع تر ہوتے گئے حتیٰ کہ دیگر ادبیات پر بھی اس کے اثرات پڑنے لگے۔ اردو ادب پر بھی پو کے اثرات مرتب ہونے شروع ہوگئے۔ ان کی کہانیوں کے ترجمے سے اردو میں اس تحریک سے دلچسپی پیدا ہوئی اور اسی نوع کی کہانیاں اردو میں بھی وجود میں آنے لگیں، حالانکہ ابتدا میں علامہ راشد الخیری، سجاد حیدر یلدرم، خواجہ حسن نظامی، نیاز فتح پوری، سلطان حیدر جوش وغیرہ جیسے ادیبوں نے سادہ اسلوب میں کہانیاں لکھیں اور ان کا علامتوں سے کوئی رشتہ نہیں تھا۔

اس دور کے افسانہ نگاروں میں سب سے بڑا نام پریم چند کا آتا ہے۔ پریم چند کے یہاں محدود سطح پر سہی علامتوں کا ایک مربوط نظام ملتا ہے مگر وہ بنیادی طور پر ایک حقیقت پسند افسانہ نگار تھے جو بہت ہی سیدھے سادے انداز میں اپنے خیالات کی ترسیل کہانیوں کے ذریعے کررہے تھے۔ ان کا طرز فکر ترقی پسندانہ تھا، یہی وجہ ہے کہ جب ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تو پریم چند نے اس تحریک کی حمایت کی کیوں کہ پریم چند کے افسانوں کے جو موضوعات، مسائل اور افکار تھے وہ ترقی پسندوں سے گہری مطابقت رکھتے تھے۔ پریم چند طبقاتی نظام کے خلاف اور مساوات کے حامی تھے۔ سرمایہ دارانہ نظام اور سامراجیت کی مخالفت میں بھی پریم چند آگے تھے۔ اس طرح ترقی پسند تحریک سے ان کی ذہنی ہم آہنگی تھی۔ 'کفن' اس کی ایک واضح مثال ہے جو پریم چند کی شاہکار کہانی ہے۔

پریم چند کے بعد ترقی پسند مصنفین نے ایسے افسانے لکھے جن میں علامتی پیرائے میں مذہبی رجعت پسندی اور دقیانوسیت پر گہرا طنز تھا۔ ''انگارے'' کے بیشتر افسانے ایسے تھے جن میں مارکسیت کی فکر کے ساتھ ساتھ مذہبی ادعائیت پر بھی چوٹ تھی۔ اس زمانے میں کرشن چندر، بیدی، منٹو اور عصمت چغتائی نے کامیاب علامتی افسانے تحریر کیے۔ اس کے بعد افسانے میں تجریدیت کا دور آیا۔ تجریدیت پر مبنی بیشتر افسانے ابہام کے شکار تھے۔ ایسے افسانوں میں کوئی منطقی تسلسل نہیں ہوتا تھا نیز یہ پلاٹ، کردار اور کہانی پن سے بھی عاری ہوتے تھے۔

تجریدی افسانہ نگاروں نے افسانے کو چیستاں بنا دیا۔ ابتدا میں بلراج مینرا، دیویندر اسر، سریندر پرکاش، انور سجاد، بلراج کومل، کمار پاشی، انتظار حسین، احمد ہمیش، قمر احسن وغیرہ اسی نوعیت کے افسانے لکھا کرتے تھے۔ ترقی پسند افسانے کے بعد جدیدیت کی ایک لہر آئی جس نے فکشن کے فارم اور اسلوب کو تبدیل کردیا اور جدیدیت میں تجریدیت کو بھی فروغ دیا گیا۔ اس طرح افسانہ قاری کے فہم وادراک سے دور ہوتا گیا اور نئے نئے اسالیب کی بھول بھلیوں میں کہانی کھوگئی۔ عہد بدلا تو علامتیت اور اسلوب میں بھی تبدیلیاں آئیں اور ان تبدیلیوں کے نتیجے میں افسانے میں کئی نئی تکنیکیں وجود میں آئیں۔ تحلیل نفسی، رومانیت اس طرح کے اور بھی رویے اور نظریات افسانے میں داخل ہوتے گئے اور رفتہ رفتہ کہانی اپنے بنیادی فارم اور محور سے منحرف ہوتی گئی۔ الگ الگ رویے اور رجحانات کے حامل تخلیق کاروں

نے اپنے اپنے اسالوب اور تکنیک کے ذریعے افسانے کی شکل وصورت تبدیل کرنے کی کوشش شروع کر دی۔

سلام بن رزاق، بلراج میزا اوران کے ہم عصر افسانہ نگاروں نے نئی علامتیں وضع کیں اور پرانی علامتوں کو نئی حسیت سے آشنا کیا۔ پریم چند کے ''بجوکا'' کی علامت کو بھی افسانہ نگاروں نے اپنے عہد اور موضوع کے اعتبار سے برتا اور بجوکا کی علامت کو نئے ابعاد عطا کیے۔ اس طرح پریم چند کے بجوکا کی علامت کی تعبیریں بھی مختلف افسانہ نگاروں کے یہاں اپنے اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے نئی شکلیں اختیار کرتی گئیں۔

افسانے میں لسانی اور ہیئتی ومعنوی سطح پر بہت ساری تبدیلیاں بھی آئیں۔ علامت سے کچھ کہانیوں کا رشتہ ٹوٹا تو کچھ کہانی کاروں نے اپنی تخلیق کی بنیاد ہی علامتوں پر رکھی۔ کرداروں کی سطح پر بھی علامت اور استعاراتی انداز اختیار کیے گئے اور علامتی کرداروں کے ذریعے کہانی کو نئی وسعتوں سے ہمکنار کیا گیا۔ ''بجوکا'' بھی ایک طرح سے کرداری علامت ہے جس کو مختلف تناظرات میں استعمال کیا گیا۔ کچھ پرانے اساطیری کردار کا احیا ہوا تو کچھ نئی اساطیر بھی خلق کی گئیں۔ انتظار حسین نے داستانوں کے علامتی کردار کو اپنی کہانیوں میں نئے رنگ وروپ میں پیش کیا تو قمر حسن نے بھی ''ابابیل'' جیسے علامتی کردار کے ذریعے کہانی کو ایک نئی فضا دی۔ بیدی نے دیو مالائی کرداروں کو اپنے افسانے میں جگہ دی۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں اندو اور مدن ایسے ہی علامتی اور اساطیری کردار ہیں۔ کرشن چندر نے بھی کچھ علامتی کردار ضرور خلق کیے لیکن ان کے یہاں علامت اپنی مکمل صورت میں نظر نہیں آتی۔

بہر حال اردو افسانوں میں علامتی اور اسطوری طرز اظہار کو ایک زمانے تک بڑی اہمیت حاصل رہی۔ بعد کے جن افسانہ نگاروں نے علامتی کردار تخلیق کیے ان میں سید محمد اشرف، انور خاں، شوکت حیات، مظہر الزماں خاں، انور سجاد وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

افسانہ مختلف ادوار سے گزرتا رہا۔ مختلف تحریکات اور رجحانات سے متاثر بھی ہوتا رہا مگر پھر مسئلہ کہانی پن کی واپسی کا پیش آیا۔ نئی کہانی وجود میں آئی تو وہاں بھی نئے نئے تجربے سامنے آئے۔ کسی ایک تجربہ یا تکنیک پر کہانی کاروں نے اتفاق نہیں کیا۔ اس طرح کہانی نظریاتی، اسلوبی اور ہیئتی پیچیدگیوں کا شکار ہوتی رہی۔ تجریدیت علامت سے مختلف بھی ہوئی اور ترسیل ابلاغ کا بھی مسلۂ سامنے آیا۔ بہر حال اردو افسانوں میں علامتی اور استعاراتی طرز اظہار کو مکمل طور پر مسترد کیے جانے کی کوششیں کامیاب نہیں ہوئیں۔ علامتی اور استعاراتی طرز اظہار کو اختیار کر کے فکشن کو وسعتوں سے ہمکنار کرنے والوں میں انتظار حسین، انور سجاد، خالدہ حسین، بلراج میزا، شوکت حیات، سلام بن رزاق، سریندر پرکاش، انور خاں اور سید محمد اشرف کے نام اہم ہیں۔

انتظار حسین نے ''کربلا''، ''غدر''، ''تقسیم ملک''، ''ہجرت'' وغیرہ جیسے موضوعات کو اپنے افسانوں میں علامتی رنگ میں پیش کیا اور اس طرح کھوئے ہوؤں کی جستجو سے ان کی کہانی عبارت ہے۔ انہوں نے ''اساطیر'' اور ''دیومالا''

کے خزانے سے استفادہ کیا اور انہیں عصری حالات سے ہم آہنگ کر کے نئی شکل میں پیش کیا۔ ''زرد کتا''، ''آخری آدمی''، ''کایا کلپ'' اور ''کشتی'' ایسی اسطوری علامتی کہانیاں ہیں جن میں انہوں نے مخصوص داستانی، حکایاتی اور تمثیلی اسلوب استعمال کیا ہے۔ ''زرد کتا'' ان کے یہاں اس روحانی گراوٹ کی ایک علامت بن کر ابھرتی ہے جو ہوس پرستی اور طمع سے پیدا ہوئی ہے۔ انہوں نے اس کہانی میں انسان کے روحانی زوال کی دردناک تصویر پیش کی ہے۔ 'کچھوے'، 'کشتی'، 'انتظار'، 'رات' اور 'پوری عورت' میں بھی انہوں نے علامتوں کا سہارا لیا ہے۔ ''کشتی'' تو ایک ایسا افسانہ ہے جس میں انہوں نے اساطیری روایتوں کے ساتھ ساتھ توریت، زبور، انجیل اور کلام پاک میں حضرت نوحؑ کے واقعے کے ذریعے گہرائی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ انتظار حسین نے پرانی علامتوں کو نئے انداز میں ڈھالا ہے اور اس کے اندر نئی حسیت اور عصریت پیدا کر کے اس کی معنویت کو واضح کیا ہے۔

انور سجاد بھی علامتی افسانہ لکھنے والوں میں ایک اہم نام ہے۔ ان کا اصل موضوع جبر کے خلاف احتجاج ہے اور وہ احتجاج کے لیے علامتی اور تجریدی طریقۂ کار اختیار کرتے ہیں۔ ''کونپل'' اور ''گائے'' میں انہوں نے علامتوں کا استعمال کیا ہے۔ بنیادی طور پر انور سجاد نے علامتی اسلوب کے ذریعے فرد کے مسائل اور اس کی ذہنی وجذباتی کیفیات کو پیش کیا ہے۔ عام انسانوں کی نفسیاتی الجھنوں کی تصویر کشی انہوں نے علامتی اسلوب میں کی ہے۔

خالدہ حسین کا شمار بھی ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے اپنی کہانیوں میں علامت اور تجرید کا اس طرح استعمال کیا ہے کہ کہانی کی صورت بھی مسخ نہیں ہوئی اور اس کی معنویت بھی بحال ہوئی۔ ان کی سب سے مشہور کہانی ''سواری'' میں گہری رمزیت ہے جس کی طرف نگہت ریحانہ نے اشارہ کرتے ہوئے یہ واضح کیا ہے کہ خالدہ حسین نے سوکھے دریائے راوی کی دلدل، ڈوبتے سورج کی غیر معمولی لہو رنگ سرخی، ناگوار تیز قسم کی درد اور دہشت بھری مہک، سیاہ پوش عجیب وغریب سواری کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے جس میں گہری رمزیت پوشیدہ ہے۔ ''ہزار پایہ'' میں بھی انہوں نے علامت اور تجرید کی تکنیک کا خوبصورت استعمال کیا ہے۔ کہانی وجودی صورت حال کا بہترین علامتی اظہار ہے۔ خالدہ حسین علامتی نظام سے مربوط زندگی کی بڑی سے بڑی اور چھوٹی سے چھوٹی باتوں کو اس طرح سے پیش کرتی ہیں کہ انسان کے اطراف اور باطنی دنیا کے سارے نقوش سامنے آجاتے ہیں۔

بلراج مینرا بھی اپنے منفرد اسلوب کی وجہ سے اپنی شناخت قائم کرنے میں کامیاب رہے۔ انہوں نے افسانے کم لکھے ہیں لیکن جتنے بھی افسانے لکھے، ان میں انہوں نے نئے تجربے کیے۔ خاص طور پر کمپوزیشن سیریز ان کی غیر معمولی کہانی ہے۔ اس میں انہوں نے تجریدی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ ''آتما رام'' ان کا ایک علامتی افسانہ ہے جو آج کے جدید انسان کی کیفیت کا عکاس ہے۔ اس کہانی کا بنیادی موضوع موروثی صفات کا قتل ہے۔ ان کی کہانی ''ماچس'' بھی ایک علامتی کہانی ہے جو زندگی کی ایک بہت بڑی حقیقت کو آشکار کرتی ہے۔ علامت کے سہارے انہوں

نے اس کہانی میں قدروں کے زوال اور آدرش کی موت کا نوحہ لکھا ہے۔ بلراج مینرا کی علامتوں کی خاص بات یہ ہے کہ انہوں نے ان میں صرف اساطیری عناصر شامل نہیں کیے ہیں بلکہ انہوں نے عصری زندگی اور حقائق سے علامتیں تلاش کیں اور انہیں اپنی فنی کاریگری سے نئی معنویت سے آشنا کرایا۔ انہوں نے انسانی وجود کے داخلی اور خارجی تصادم کو اپنی کہانیوں میں علامتوں کے ذریعے پیش کیا ہے۔

شوکت حیات انانیت پسند افسانہ نگار کی حیثیت سے شہرت رکھتے ہیں مگر ان کی بعض کہانیوں میں بھی علامتوں کا مربوط نظام ملتا ہے۔ خاص طور پر ان کی کہانی ''گنبد کے کبوتر'' میں نہ صرف علامتیں ہیں بلکہ ان علامتوں کی کئی مختلف سطحیں بھی ہیں۔ بابری مسجد انہدام کے پس منظر میں لکھا گیا یہ افسانہ علامتوں سے بھرپور ہے لیکن یہاں علامت ایک دوسری شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ ''گنبد کے کبوتر'' میں راوی کا جذبہ اور احساس ہی علامت ہے۔ جب وہ کبوتر سے یہ کہتا ہے کہ اڑ جا بستیوں سے دور وسیع آسمان اور جنگلوں کی طرف۔ تو اس وقت یہ راوی علامت کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ ان کا افسانہ ''بانگ'' بھی علامتی کہانی ہے۔ اس میں مرغوں کی علامت کشی کی گئی ہے اور استحصال اور ظلم وتشدد کی داستان کو مرغ کی علامت کے ذریعے واضح کیا گیا ہے۔ ''چیخیں'' بھی ان کا علامتی افسانہ ہے جس میں انہوں نے موجودہ تعلیمی نظام کی خامیوں کو علامتوں کے ذریعے پیش کیا ہے۔ ''مرشد'' بھی اسی نوع کی ایک کہانی ہے جس میں انہوں نے روحانیت کی آڑ میں مادیت کی لذّت کو نشانہ بنایا ہے۔ شوکت حیات نے اپنی بیشتر کہانیوں میں علامتی تکنیک کے ذریعے آج کے عہد کے انسان، اس کے مسائل اور اس کی مشکلات کو بھی پیش کیا ہے۔ انہوں نے علامتوں کو آج کے عہد سے ہم آہنگ کر کے اپنی کہانیوں کا حصہ بنایا ہے۔

سلام بن رزاق نے بھی علامتی اسلوب میں کہانیاں لکھی ہیں۔ ''ننگی دوپہر کا سپاہی''، ''کالے ناگ کے پجاری'' اور ''زنجیر ہلانے والے'' ان کی ایسی ہی کہانیاں ہیں۔ انہوں نے بھی اپنے افسانوں میں علامتوں کے ذریعے آج کی سفال صورت حال کی عکاسی کی ہے۔ چنانچہ ان کے افسانے ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' میں دھوپ ایک علامت ہے جو صرف ایمرجنسی کی دھوپ نہیں بلکہ پورے صنعتی معاشرے کے تشنج زدہ نظام سے اس کا رشتہ ہے۔ انہوں نے علامتوں کے ذریعے قانون شکنی، سماجی جبر، پولیس کی زیادتی، بدکاری اور تیزی سے بدلتے ہوئے سماج کی تصویر کشی کی ہے۔ سلام بن رزاق نے آج کے پورے نظام کے منظرنامے کو علامتوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔ ''کالے ناگ کا پجاری'' ان کے بہترین علامتی افسانوں میں سے ایک ہے جس میں انہوں نے ایک زوال آمادہ تمدن جبر اور بربریت کے شکنجے میں جکڑے ہوئے معاشرے کی تصویر کشی کی ہے اور زندگی کی رگ رگ میں جو بے معنویت کا زہر سرایت کر گیا ہے۔ اس کے بارے میں لکھا ہے کہ کالے ناگ بہت ہی خطرناک علامت کے طور پر انہوں نے استعمال کیا ہے۔ یہ وہ کالا ناگ ہے جو انسانوں کا خون چوس کر تازہ دم رہتا ہے۔ سلام بن رزاق کی ایک کہانی ''بجوکا'' کی علامت کے ذریعے آج کی

صورت حال کی بہت خوبصورت عکاسی کی ہے۔''درمیانی صنف کے سورما'' میں بھی انہوں نے علامت کے پردے میں سماج کے درد اور زخم کو کریدا ہے۔اس کہانی میں پولیس کے جبر کو علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔اس طرح دیکھا جائے تو سلام بن رزاق نے علامتوں کا اچھا استعمال کیا ہے۔ان کی علامتوں میں ابہام اور پیچیدگی نہیں ہوتی۔

سریندر پرکاش جدید کہانی کے کتھا گرو کہلاتے ہیں۔انہوں نے بھی افسانے میں کچھ نئے تجربے کیے۔''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم' ان کی تخلیقی شناخت کا ایک واضح حوالہ ہے۔اس میں انہوں نے علامتی اسلوب کو اختیار کیا۔انہوں نے اپنے بیشتر افسانوں میں عہد حاضر کے انسان کی سائیکی، ان کے مسائل اور ان کی ذہنی کیفیات کو پیش کیا ہے۔انہوں نے موضوع کو پیش کرنے کے لیے اظہار کے مختلف طریقے تو استعمال کیے ہی ہیں مگر ان کے یہاں سب سے بہترین اظہار علامتی اور تجریدی ہے۔''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم' ایک علامتی افسانہ ہے جس میں انہوں نے جدید معاشرے کو ایک علامت کے طور پر پیش کیا ہے اور اس انسانی وجود کی کیفیت کا احوال لکھا ہے جو بے چہرگی کا شکار ہے یا صنعتی دور کا بے شخصیت انسان ہے جس کا پورا وجود ہی میکانکیت کی نذر ہو گیا۔'سمندر'، 'میدان'، 'سفر'، 'پگڈنڈی'، 'پہاڑ'، 'وادی'، 'کشتی' اور 'صحرا' یہ سب علامتیں ہیں جن کا انہوں نے بہت ہی فنکارانہ انداز میں استعمال کیا ہے۔''تلقارمس'' میں بھی ان کا یہی علامتی فن نظر آتا ہے لیکن ان کے یہاں علامتوں کا عمل فطری اور خودکار ہے۔وہ افسانوں میں علامتیں زبردستی نہیں ٹھوستے اور نہ قاری کے لیے تفہیم و ترسیل کا مسئلہ پیدا کرتے ہیں۔ان کے کردار بھی بیشتر علامتی ہیں، جن کے یا تو نام ہی نہیں ہوتے یا ہوتے بھی ہیں تو بالکل الگ نوعیت کے۔''رونے کی آواز'' بھی ایک ایسا علامتی افسانہ ہے جس میں ایک ایسے شخص کی زندگی کا المیہ ہے جس کا نہ نام ہے نہ کوئی چہرہ۔سریندر پرکاش نے ''بجوکا'' میں اسی علامتی تکنیک کا خوبصورت استعمال کیا ہے۔بین المتونیت کی ایک بہترین مثال ہونے کے ساتھ ساتھ یہ پریم چند کے کردار ''ہوری'' کی توسیع بھی ہے اور تجدید بھی۔''بجوکا'' ایک ایسی علامت ہے جو ہر عہد میں اپنا رویہ تبدیل کرتا ہے مگر اس کا بنیادی چہرہ وہی رہتا ہے جو پریم چند کے 'ہوری' کا تھا۔''بجوکا'' میں علامت نگاری پوری طرح موجود ہے۔سریندر پرکاش کی کہانی ''بجوکا'' موجودہ جمہوری نظام کی ایک علامت کے طور پر سامنے آتا ہے کہ ''بجوکا'' کے ذریعے فصل کا کاٹا ہوا حصہ حکومت کے مختلف ٹیکسز کی علامت بن جاتا ہے۔اس کے علاوہ اور بھی افسانوں میں سریندر پرکاش نے علامتی اسلوب میں اپنے عہد کی سماجی اور سیاسی ستم ظریفیوں کا نقشہ کھینچا ہے اور اپنے عہد کے حقائق کی مکمل تصویر پیش کی ہے۔سریندر پرکاش کی کہانیوں میں علامتی اظہار کے بہت ہی خوبصورت نمونے ملتے ہیں۔

انور خاں نے بھی کہانیوں میں علامتوں کا استعمال کیا ہے۔مگر انہوں نے ایسی علامتوں سے گریز کیا ہے جو قاری کی فہم و ادراک سے بالاتر ہوں۔انہوں نے علامتوں کے استعمال میں بھی معنویت کو مدنظر رکھا ہے۔ان کے علامتی افسانوں میں ''بھیڑیں'' قابل ذکر ہے کہ اس میں بھیڑوں کو عوام الناس علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' بھی ان کا مشہور افسانہ ہے جو انہوں نے علامتی اسلوب میں لکھا ہے۔''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' ایک مہیب تاریکی علامت ہے۔اس طرح اور بھی کہانیوں میں انہوں نے علامتوں کا اچھا استعمال کیا ہے مگر انور خاں نے اس کہانی کی اس روش سے انحراف نہیں کیا جو اس زمانے میں عام تھی۔انہوں نے ضرورتاً ہی علامتوں کا سہارا لیا ہے۔

سید محمد اشرف نے بھی علامتی، استعاراتی اور تمثیلی کہانیاں لکھی ہیں۔خاص طور سے ''ڈار سے بچھڑے'' کی ''لکڑ بگھا'' سیریز کی کہانیاں اسی ذیل میں شمار کی جاسکتی ہیں اور ان کا ناول ''نمبردار کا نیلا'' بھی ایک علامتی ناول ہے۔ انہوں نے جانوروں کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے اور غیر مرئی حقیقتوں کو جانوروں کا تمثیلی روپ دے کر پیش کیا ہے۔دراصل یہ کہانیاں ہجرت سے متعلق ہیں اور انہوں نے ہجرت کرنے والے پرندوں کو ٹھوس تخلیقی استعارے کی شکل میں استعمال کیا ہے۔سید محمد اشرف کے یہاں پرندے، جنگل، جنگلی جانور، غیر جاندار اشیاء جیسے صراحی، در و دیوار، ہوائیں، جنگل یہ سارے عوامل ایک خوبصورت علامتی فضا خلق کرتے ہیں۔ان کے ناول ''نمبردار کا نیلا'' میں بھی نیلا جبر اور استحصال کی علامت کے طور پر سامنے آتا ہے۔اس طرح سید محمد اشرف نے علامتوں کے پردے میں اپنے عہد کے جبر و استحصال کی داستان لکھی ہے۔

ان ناموں کے علاوہ بھی بہت سے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے علامتی اسلوب اور تکنیک کا اپنے افسانوں میں استعمال کیا ہے اور اسلوب اور تکنیک کی سطح پر فکشن کو وسعتوں سے ہمکنار کیا ہے۔ان میں کنور سین، ظفر اوگانوی، رضوان احمد، اکرام باگ، حمید سہروردی، غضنفر، نیر مسعود، بیگ احساس، خالد جاوید وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

جہاں تک اردو افسانوں میں اساطیریت کا معاملہ ہے تو اردو کے اولین افسانہ نگار راشد الخیری کے یہاں ان کے پہلے افسانے ''نصیر اور خدیجہ'' میں جسے اردو کا پہلا مختصر افسانہ ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔اسطور کی دھیمی دھیمی آنچ ملتی ہے لیکن ان کے دوسرے افسانوں 'کلونتیاں' اور 'خیالستان' میں اساطیری عناصر نسبتاً زیادہ نمایاں ہے۔راشد الخیری کے برعکس دوسرے ابتدائی افسانہ نگار سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں میں اساطیری عناصر کو شعوری طور پر برتنے کا رجحان ملتا ہے خاص طور پر ان کے افسانوں ''حضرت دل کی سوانح عمری'، چڑیا چڑے کی کہانی' میں اساطیریت کا خوب صورت برتاؤ نظر آتا ہے۔اسی طرح پریم چند کے ابتدائی افسانہ 'دنیا کا انمول رتن' میں حضرت خضر کے بیان کے حوالے سے اسطوری فضا پیدا کی گئی ہے جب کہ ان کے افسانہ 'عشق دنیا' اور 'حب وطن' میں علامتی انداز میں دیومالائی فضا کے اندر کہانی بننے کی کوشش کی گئی ہے۔اسی طرح ان کے افسانوں 'سیر درویش'، رانی سارندہ'، راجا ہردول'، اور 'وکرمہ دت' وغیرہ میں بھیہ راج پوت آرکی ٹائپ کے حوالے سے اساطیری فضا پیدا کی گئی ہے۔سلطان حیدر جوش کے افسانہ 'پہلا گناہ' اور 'نرگس خود پرست' میں اساطریت سے کام لیا گیا ہے۔اسی طرح نیاز فتح پوری کے افسانے 'کیوپڈ اور سائیکی'

میں بھی اسطوری عناصر ملتے ہیں۔افسانوی مجموعے انگارے میں سجاد ظہیر کا افسانہ 'جنت کی بشارت' احمد علی کا 'مہاوٹوں کی ایک رات' اور رشید جہاں کا 'دلی کی سیر' وغیرہ میں کسی حد تک اساطیریت کا برتاؤ ملتا ہے۔ پریم چند کے افسانہ 'کفن' میں تو بدھیا کے حوالے سے اور زمیندار کے بارے میں گھیسو اور مادھو کے خیالات کے حوالے سے ایک استعاراتی فضا ضرور سامنے آتی ہے لیکن اساطیری عناصر تقریباً ناپیدار ہیں۔

1936ء سے 1947ء تک کے افسانوں میں اساطیری عناصر کے حوالے سے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو کے افسانوں کا خاص طور سے جائزہ لیا گیا ہے۔اردو افسانوں میں اسطوری عناصر کے مطالعہ کی اگلی کڑی تقسیم ملک اور فسادات سے متعلق لکھے گئے اساطیری افسانے ہیں۔ اس سلسلے میں کرشن چندر کے افسانوی مجموعے ''ہم وحشی ہیں اور منٹو کے افسانوں 'ٹھنڈا گوشت'، موذیل'، 'کھول دو' کے علاوہ ''سیاہ حاشیے'' میں شامل ان کی مختصر ترین کہانیوں کے حوالے سے اسطوری عناصر کا جائزہ لیا گیا ہے۔تقسیم ملک اور فسادات کے موضوع پر جس طرح منٹو کا افسانہ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ اور کرشن چندر کا 'امرت سر آزادی سے پہلے آزادی کے بعد' بہترین افسانے قرار دیے جاتے ہیں۔اسی طرح راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ 'لاجونتی' اس موضوع پر لکھا گیا ایک شاہکار افسانہ ہے جس کا شمار اردو کے نمائندہ افسانوں میں ہوتا ہے دیومالاؤں میں شوہر کے تئیں بیوی کی محبت وایثار کی جو کہانیاں ملتی ہے انہیں بیدی نے کہانی کی ہیروئن لاجو کے حوالے سے بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے۔

1947ء کے بعد کے اردو افسانوں میں بھی اساطیری عناصر کا برتاؤ زیادہ تر کرشن چندر، منٹو اور بیدی کے افسانوں میں ہی ملتا ہے۔کیوں کہ اس اسٹیج پر پہنچ کر ان کا فن اپنے عروج کو پہنچا تھا۔اردو افسانہ نگاری میں موضوع اور اسلوب ہر اعتبار سے ان افسانہ نگاروں نے جو نئی راہیں نکالی تھیں ان پر قراۃ العین حیدر، جوگندر پال، انتظار حسین، دیوندر ستیارتھی، خواجہ احمد عباس اور رام لعل وغیرہ آگے بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ 1947ء کے بعد تقسیم ملک اور فسادات سے آگے اردو افسانے میں ایک ہمہ جہت ارتقاء کا عمل نظر آتا ہے اور اس ضمن میں مذکورہ بالا افسانہ نگاروں نے اپنے متعدد افسانوں میں اساطیری عناصر کے برتاؤ کی عمدہ مثالیں پیش کی ہیں۔ 1960ء کے بعد افسانے میں جدیدیت کا دور شروع ہوتا ہے۔اس ضمن میں سب سے پہلے جدید افسانے کے فنی اور جمالیاتی امتیازات کی نشاندہی کی گئی ہے اور بتایا ہے۔جدید افسانہ میں چار طرح کے اسالیب اختیار کیے گئے ہیں۔

۱۔استعاراتی، رمزی اور اساطیری اسلوب ۲۔تجریدی اور شعری اسلوب

۳۔ملفوظاتی حکایاتی اور داستانی اسلوب ۴۔عام بیانیہ انداز

جدید اردو افسانوں میں اسطوری عناصر کا تجزیہ کیا ہے اور انتظار حسین، سریندر پرکاش، کنورسین، سلام بن رزاق، حسین الحق، شوکت حیات، مشرف عالم ذوقی، غضنفر، پیغام آفاقی، عبدالصمد، الیاس احمد گدی سے لے کر طارق چھتاری تک

کے افسانوں میں اسطوری عناصر کے برتاؤ کا تنقیدی تجزیہ پیش کیا ہے۔ 1980ء کے بعد مشرف عالم ذوقی، ساجدہ رشید، بیگ احساس، احمد صغیر، ابن کنول اور ترنم ریاض کے افسانوں میں اساطیری عناصر کے برتاؤ پر روشنی ڈالی ہے۔

اردو افسانے میں تجریدیت کے برتاؤ پر گفتگو کرنے سے پہلے یہ بات ذہن نشین رہے کہ تجرید دراصل مصوری کی اصطلاح ہے۔ اس میں فنکار اپنے ذہن کا مقررہ ڈھانچہ پیش کرتا ہے یعنی فنکار کے ذہن میں کسی فن پارے کی صورت بننے لگتی ہے تو اس کی ہیئت متعین نہیں ہوتی۔ اور فنکار اس احساس یا خیال کو جس طرح کے اس کے ذہن میں موجود ہوتی ہے کوئی مستقل شکل دینے کے بجائے جس شکل میں وہ ہوتی ہے وہ اسے جوں کا توں پیش کر دیتا ہے۔ فنکار کا یہی تجربہ تجریدی فن پارے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

تجریدی مصوری، مصور کے ذہن کا خاکہ ہوتی ہے۔ مصور اس میں اپنے ذاتی احساسات کا بیان مصوری کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ مصور اپنے خیال کو ظاہر کرنے کے لیے کسی بھی طرح کی بناوٹ سے پرہیز کرتے ہوئے جس چیز سے وہ متاثر ہوتا ہے اسے مختلف رنگوں کی مدد سے دکھانے کی کوشش کرتا ہے۔

ادب میں تجریدی فن پارے کی شکل کے بغیر فن پارے کی تخلیق ناممکن ہے۔ تخلیق سے پہلے فن کار اپنے ذہن میں ایک خیال یا احساس رکھتا ہے جب تک وہ فن کی صورت میں پیش نہیں ہوتا تجرید کی شکل میں رہتا ہے۔ ان تمام چیزوں کو آگے بڑھانے کے بعد یعنی جب اس خیال، سوچ اور فکر کو ترتیب دیا جاتا ہے تو یہ ایک واضح تخلیق کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔

ادب زندگی کی حقیقت کا بیان نہیں بلکہ اس میں اضافے کا نام بھی ہے۔ ایک تخلیق کار ادب میں حقیقت کے ساتھ ساتھ اس کے اپنے ذاتی خیالات، جذبات اور احساسات کو بھی جگہ دیتا ہے۔ بعض ایسے تخلیق کار بھی ہیں جنہوں نے صرف اپنی پہچان بنانے کے لیے ادب میں کچھ نئے تجربات کو جگہ دی۔ اس ضمن میں انہوں نے تجریدیت کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔

1960ء کے بعد تخلیق کاروں نے تجریدیت کو ادب میں باقاعدہ جگہ دے کر ایک نیا تجربہ کیا۔ یہ دور جدیدیت کا دور کہلاتا ہے۔ اس دور میں صرف تجریدیت ہی نہیں بلکہ مختلف رجحانات کو ادب میں جگہ دی گئی تھی لیکن تجریدیت کو زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔ اس میں تخلیق کاروں نے زندگی کی خارجی حقیقتوں کو نظر انداز کیا اور داخلی حقیقتوں کو اپنا کر اپنے منتشر ذہن کی عکاسی کرنے لگے۔ جدیدیت کے دور سے پہلے تجریدیت ادب میں شامل تھی۔ بعض نقادوں کا دعویٰ ہے کہ اس رجحان کو اردو غزل کے شعراء نے زمانۂ قدیم ہی سے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔ احمد ندیم قاسمی اردو کے قدیم شاعروں کے پاس تجرید کو دکھاتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اگر ولیؔ، میرؔ، سوداؔ، غالبؔ، مومنؔ اور اقبالؔ کی غزلوں میں ''محبوب'' کی خصوصیت جمع کر کے کسی نہایت

حقیقت پسند مصور سے کہا جائے کہ وہ ان سب خصوصیات کو ایک تصویر میں متشکل کر دے تو اس انتہا درجے کی تجریدی تصویر تیار ہوگی کہ پکاسو کے موضوعات بھی اس کے سامنے گھٹنے ٹیک دیں گے۔''

(فنون۔مضمون؛ تجریدی مصوری۔ص:۲۹۲)

1960ء کے بعد اردو ادب میں جو مختلف جدید رجحانات سامنے آئے اس میں جو اہم رجحانات پروان چڑھے ان میں علامتیت، اساطیریت، پیکریت، اظہاریت اور تجریدیت وغیرہ ہی نمایاں ہیں۔ یہ رجحانات ایک دوسرے سے الگ الگ ہونے کے باوجود کہیں نہ کہیں آپس میں مماثلت بھی رکھتے ہیں۔ ایک رجحان کا اثر دوسرے رجحان پر ملتا ہے۔ لیکن اس سے تجریدی رجحان کی اہمیت کم نہیں ہوئی۔ تجریدی رجحان کو تخلیق کاروں نے جدید دور میں سب سے زیادہ استعمال کیا۔ تجریدی رجحان کے ذکر کے بغیر ادب کی تاریخ نامکمل ہے۔ اس طرح ادب اور تجریدیت کا رشتہ ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے۔

ایک صنف کے وجود میں آنے کے بعد اس کے معیار کو پرکھنے کے لیے کچھ اصول مقرر کر دیے جاتے ہیں۔ انہیں ہم کبھی خصوصیات، کبھی اجزائے ترکیبی یا پھر عناصر کا نام دیتے ہیں۔ ان کی مدد سے ہم اس کی پہچان مقرر کرتے ہیں۔ یہ پہچان ہمیں اس فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنے میں مدد دیتی ہے۔

تجریدی افسانوں کی شناخت کی سب سے خاص بات یہ ہے کہ ان میں پلاٹ کو ترتیب نہیں دیا جاتا۔ یہاں افسانہ نگار متاثرہ واقعہ کی کیفیات کا بیان اسی طرح پیش کرتا ہے جیسے کہ اس کے ذہن میں موجود ہوتا ہے۔ اس لیے افسانہ نگار کو موضوع کی ضرورت ہی پیش نہیں آتی۔ ایک تجریدی افسانے میں افسانہ نگار بیک وقت کئی موضوعات پر اظہار خیال کرتا ہے۔ اسی وجہ سے کسی ایک موضوع کو بھی مکمل نہیں کر سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ ایسے افسانے مبہم اور مجموعی تاثر پیش کرتے ہیں۔ وحدت تاثر کی انہیں بالکل پرواہ نہیں ہوتی۔ تجریدی افسانوں میں کردار بھی زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ کرداروں کے باقاعدہ نام بھی نہیں ہوتے، بلکہ ایسے ناموں کا استعمال کیا جاتا ہے جن سے افسانے میں پیچیدگی قائم رہے اور قاری مقالموں کو واضح طور پر نہ سمجھ پائے۔ تجریدی افسانوں میں زیادہ تر کرداروں کے ناموں کے لیے حروف تہجی کا استعمال ہوا ہے یا ہوتا ہے یا پھر کبھی کبھی بے سر کا آدمی، پہلا آدمی، دوسرا آدمی وغیرہ جیسے نام رکھے جاتے ہیں۔ اس نوعیت کے کرداروں کی وجہ سے افسانے میں ابہام پیدا ہوتا ہے۔ تجریدی افسانہ نگار زماں و مکاں کی قید سے بظاہر آزاد ہوتا ہے۔ یہاں ماضی، حال اور مستقبل کی کوئی قید نہیں۔ وقت اور جگہ کے بغیر ہی تمام کیفیات کو دکھایا جاتا ہے۔ تجریدی افسانوں میں کئی قسم کے اسلوب کو اختیار کیا جاتا ہے جیسے واحد متکلم کا بیان اس میں افسانہ نگار خود اپنے افسانے میں شامل ہو جاتا ہے۔ کبھی 'میں' کا استعمال کرتا ہے اور کبھی صرف بیانیہ انداز میں واقعہ کا اظہار کرتا جاتا ہے۔ پیچیدہ زبان اور غیر معیاری جملے بھی ایسے افسانوں کا خاص حصہ ہوتے ہیں، جس سے افسانے کا مفہوم سمجھنا مشکل ہوتا ہے۔ شاعری کا استعمال اس طرح کے افسانوں میں عام بات ہے۔ تجریدی افسانوں میں ریاضی کو بھی جگہ دی گئی ہے جیسے

جیومٹری میں مثلث ، دائرے اور بریکٹوں کا استعمال ہوتا ہے ایسی چیزوں کو افسانے میں شامل کرلیا گیا، اوران کی مدد سے افسانہ نگار اپنے تاثرات کو ابھارنے کی کوشش کرتا ہے اور انہیں کبھی علامتوں کے لیے بھی استعمال کیا گیا۔ یہی تمام چیزیں ہمیں تجریدی افسانوں کو پہچاننے میں مدد کرتی ہیں۔

روایتی مختصر افسانے کے مقابلے میں جب تجریدی افسانے کو رکھا جاتا ہے تو ان میں بہت سی باتیں مختلف نظر آتی ہیں۔ جیسے کہ روایتی افسانوں کا آغاز ڈرامائی انداز میں ہوتا ہے لیکن تجریدی افسانوں کا آغاز غیر متوقع انداز میں ہوتا ہے۔ پلاٹ کی تقسیم روایتی افسانے میں ضروری سمجھی جاتی تھی جب کہ تجریدی افسانے میں پلاٹ بے ترتیب ہوتا ہے۔ روایتی افسانے میں پلاٹ کی ترتیب کی وجہ سے افسانے میں الجھاؤ پیدا نہیں ہوتا اور تجریدی افسانے میں بے ترتیب پلاٹ ہی افسانے میں پیچیدگی کی وجہ بنتا ہے۔ روایتی افسانے میں کرداروں کے باقاعدہ طور پر نام رکھے جاتے ہیں جبکہ تجریدی افسانوں میں کرداروں کے نام حقیقی زندگی کی طرح نہیں ہوتے۔ روایتی افسانے میں مکالمانہ انداز اپنایا جاتا تھا لیکن تجریدی افسانوں میں اس سے انکار کیا گیا، یہاں واحد متکلم نے جگہ لے لی۔ روایتی افسانوں میں کسی بھی طرح کے خاکوں کا استعمال نہیں کیا جاتا لیکن تجریدی افسانہ نگاروں نے ان کا استعمال کیا اور مختصر افسانے کی پوری ہیئت بدل کر رکھ دی۔ یہی تمام چیزیں تجریدی افسانے اور روایتی افسانے میں فرق واضح کرتی ہیں۔

اردو کے زیادہ تر نقادوں نے سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے افسانوں ہی کے حوالے سے اردو کے تجریدی افسانے پر تنقید کی ہے جب کہ اس رجحان کو اپنا کر لکھنے والے دوسرے کئی افسانہ نگار موجود ہیں۔ نقاد کبھی کبھی خالدہ اصغر اور رشید امجد کے افسانوں کے حوالے دیتے ہیں لیکن تجرید کے دوسرے اہم افسانہ نگار جیسے حمید سہروری اور محمود واجد، شوکت حیات وغیرہ کو کم اہمیت دی گئی ہے۔ تجریدی افسانوں کا تنقیدی جائزہ لیتے وقت اگر تمام افسانہ نگاروں پر بحث کی جائے تو تجریدی افسانوں کی تعداد کے اظہار کے نئے نئے طریقوں سے اردو دنیا کو واقف کرایا جاسکتا ہے۔ شوکت حیات، محمود واجد اور احمد سہروری کے افسانوں میں جیومٹری کا استعمال کرتے ہوئے مثلث ، دائرے اور آڑی ترچھی لکیروں کے ذریعے افسانہ نگار اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح کے افسانوں سے بحث کی جائے تو یہ حقیقت واضح ہو جائے گی کہ تجریدی افسانہ بھی تجریدی مصوری ہی کی طرح اظہار کا اپنا پیمانہ رکھتا ہے۔ اس آرٹ میں سب کچھ دھندلا دھندلا سا نظر آتا اور پڑھنے والے کے ذہن پر کوئی چیز واضح نہیں ہو پاتی۔ تجریدی تصویریں بھی اسی طرح کی ہوتی ہیں۔ ایک چہرے میں کئی چہرے نظر آتے ہیں۔ ایک جگہ آنکھ ہوں تو اس کے پاس ہی ناک بھی ہو ضروری نہیں۔ ایک انسان کے کئی ہاتھ اور کئی پیر ہو سکتے ہیں۔ پوری تصویر دیکھنے کے بعد بھی دیکھنے والے کا ذہن جستجو کرتا رہتا ہے۔ اسی طرح تجریدی افسانے کو پڑھنے والے قاری کی جستجو افسانے کے ختم ہونے کے بعد بھی برقرار رہتی ہے۔ یہی تجریدی افسانے کا آرٹ ہے۔

تجریدی افسانوں کو اردو ادب میں باقاعدہ طور پر رواج دینے والے بعض اہم افسانہ نگار اس طرح ہیں۔ انور عظیم، جاگندر پال، اقبال مجید، سریندر پرکاش، بلراج میں را، انور سجاد، غیاث احمد گدی، اقبال متین، کلام حیدری، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، احمد یوسف، رشید امجد، انور خان، حمید سہروری، اکرام باگ، شوکت حیات وغیرہ وغیرہ۔ مندرجہ بالا تمام افسانہ نگاروں میں بھی زیادہ شہرت رکھنے والے تین افسانہ نگار سریندر پرکاش، بلراج مینرا اور خالدا صغر ہیں۔

تجریدی افسانہ نگار ایک لمبے عرصہ تک اردو ادب میں مختصر افسانے کی صنف پر حکومت کرتے رہے۔ چاہے وہ کامیاب ہوئے ہوں یا قاری نے انہیں نظر انداز کیا ہو، وہ اپنا کام کرتے گئے۔ انہیں اردو مختصر افسانے کے ارتقا میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ جب قاری نے تجریدی افسانوں کو نظر انداز کر دیا تو یہ لوگ بھی مشکل اور مبہم انداز کو چھوڑ کر روایت اور تجریدیت دونوں کے ملے جلے اثر سے ایک بالکل نیا انداز اختیار کیا۔ یہ 1980ء کا اختتامی یا بعد کا عرصہ تھا، جس کو ادب میں مابعد جدید افسانہ نگاروں کے نام سے جاننے لگے۔

1980ء دور کے افسانہ نگاروں نے کسی بھی طرح کا کوئی دعویٰ پیش نہیں کیا۔ یہ لوگ جدید دور کے افسانوں سے پوری طرح انحراف بھی نہیں کرتے تھے اور نہ ہی ان کے طریقہ کار کو اپنا کر لکھتے۔ اس دور کے لکھنے والے افسانہ نگاروں میں مشرف عالم ذوقی، ساجدہ رشید، بیگ احساس، سید محمد اشرف، طارق چھتاری، خالد جاوید، احمد صغیر، نورالحسنین، معین الدین جینا بڑے، ترنم ریاض مظہر سلیم وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

موجودہ دور میں بھی اردو مختصر افسانے کافی تعداد میں لکھے جا رہے ہیں۔ یہ دور افسانے کے لیے کوئی نیا تجربہ لے کر نہیں آیا۔ یہاں نہ تو ابہام کے لیے افسانے میں جگہ ہے اور نہ ہی پیچیدہ الفاظ کے لیے۔ یہاں صرف افسانہ نگار اپنے آس پاس کے ماحول میں جو دیکھ رہا ہے اسی کو تخلیق کر رہا ہے۔ اس دور میں لکھنے والے کچھ افسانہ نگاروں کے نام اس طرح سے ہیں: سلام بن رزاق، نیر مسعود، عبدالصمد، سید محمد اشرف، بیگ احساس، مظہرالزماں خان، طارق چھتاری، شموئل احمد، دیپک بودکی، ریاض توحیدی وغیرہ۔ اس کے علاوہ بھی بہت سارے افسانہ نگار موجودہ دور میں افسانے لکھ رہے ہیں۔

منجملہ ہم یہ کہیں گے کہ سرسید تحریک، ترقی پسند تحریک، تقسیم ہند اور فسادات کے بعد جدیدت کے رجحان نے افسانے کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔ جدیدیت کے رجحان نے ایک طرف جہاں علامتی، اساطیری، استعاراتی اور تجریدی افسانوں کو عروج بخشا وہی اکثر و بیشتر نام نہاد جدید افسانہ نگاروں نے افسانے کے پانچ بنیادی عناصر پلاٹ، کردار، تکنیک، اسلوب، نقطۂ نظر جیسے عناصر کی خلاف ورزی بھی کی اور ان عناصر میں تبدیلی پیدا کرنے کی کوشش بھی کی۔

افسانہ نگاروں نے افسانے میں واقعات کے تسلسل کے بجائے خیلات کے تسلسل کو افسانے کے لیے ضروری

قرار دیا ہے۔ اسی طرح کردار نگاری اور نظریہ حیات کے بارے میں بھی جدید افسانہ نگاروں نے نئے تصورات اپنائے۔ چنانچہ افسانوں میں کردار کے جسم کے بجائے سایے کو ترجیح دی گئی، ایسا وجودیت کے فلسفے کی تقلید کے سبب ہوا۔اس کے علاوہ جدید افسانہ نگاروں نے مغرب سے مستعار اجنبیت، مغائرت لاتعلقی اور زوال پسندی جیسے عناصر کو بھی اپنے افسانوں میں برتا۔اس کی وجہ سے کرداروں کی شناخت گمشدگی کا شکار ہوگئی اور افسانے میں نا اُمیدی اور مایوسی، بت سمتی اور لاتعلقی کے رجحانات عام ہوئے اور افسانہ نگار کی توجہ خارجی دنیا سے زیادہ داخلی دنیا پر مرکوز ہوئی۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں کے نزدیک چوں کہ بنیادی چیز فکر کی بلا روک ٹوک ترسیل تھی اس لیے وضاحتی انداز اختیار کیا گیا۔اس میں تکلف تصنع تھا نہ بناوٹ و پیچیدگی اور نہ ہی رمز وابہام، بلکہ یہ ایک سیدھی لکیر پر چلتا رواں بیانیہ تھا۔اس اسلوب میں زندگی آمیزی تو تھی لیکن رنگ آمیزی سے عملاً گریز برتا گیا۔ چند ایک انفرادی تجربوں سے قطع نظر یہی اس عہد کا مقبول اسلوب تھا۔

جدید افسانہ نگاروں نے روایتی بیانیہ اسلوب کے بجائے علامتی، اساطیری اور استعاراتی انداز اختیار کیا۔عدم تکمیلیت، ابہام، اشاریت، رمز وایما، تجریدیت اور شعریت اور اسلوب کی نمایاں خوبیاں بن کر ابھریں۔تحریر کے ٹھوس پن کے بجائے سیال کیفیت زیادہ اہم ہوگئی۔اسلوب میں دائرے، لکیریں، قوسیں اور نقطے نمودار ہونے لگے۔جملوں کو توڑنا، فقروں کو نامکمل چھوڑنا اور وقفہ، سکتہ اور خط کا استعمال عام ہوا اور عام لفظوں کا ادلنا بدلنا، شاعرانہ تلازمے بنانا، تمثیل و پیکر تراشی کرنا اور تشبیہات واستعارات لانا ضروری قرار پایا۔

جدید افسانے میں اسلوبی تجربوں کے چار انداز نمایاں ہوئے جن کی تفصیل ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش کے مطابق کچھ یوں ہے:

۱۔استعاراتی، رمزی اور اساطیری اسلوب
۲۔تجریدی اور شعری اسلوب
۳۔ملفوظاتی، حکایاتی اور داستانی طرز بیان
۴۔بیانیہ انداز (جدید افسانے کے رجحانات؛ سلیم آغا قزلباش۔ص:۵۴۶)

اس تفصیل کو اگر مزید مختصر کیا جائے تو علامتیت، اساطیریت اور تجریدیت جدید اسلوب کے بنیادی عناصر قرار پاتے ہیں۔علامتی واساطیری پیرائیہ اظہار نے افسانے میں معنویت پیدا کی اور اس کے اکہرے پن کو ختم کر کے تہہ داری اور رمزیت میں اضافہ کیا۔افسانے میں علامتوں اور اساطیروں کا استعمال تین طریقوں سے ظہور پذیر ہوا۔اوّل آسمانی صحائف، اسطور، لوک کہانیوں، حکایتوں اور قدیم داستانوں کے بعض کرداروں کو ہم عصر ماحول میں نئی زندگی دی گئی یا ان کے بعض اوقات کو اپنے زمانے سے مربوط کیا گیا۔دوّم فطرت اور مظاہر فطرت میں سے بعض اشیاء اور چرند پرند کو علامتی پیکر عطا ہوئے اور رسوم موجودہ عہد کی بعض ایجادات اور روزمرہ استعمال ہونے والی چیزوں کو بطور علامت

پیش کرنے کا حوالہ سامنے آیا۔ تجریدیت کے سلسلے میں شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال اور داخلی خود کلامی جیسی تکنیکوں سے استفادہ کیا گیا اور مجرد اشیاء اجسام اور احساسات و کیفیات کو کہانی کا حصہ بنا کر پیش کرنے کی سعی کی گئی۔ شعریت، جدید افسانے میں تمثیل کاری، پیکر تراشی اور استعارہ سازی کے نئے انداز لے کر آئی۔ نئے افسانہ نگاروں نے چوں کہ کہانی کی بنیاد واقعہ کی بجائے خیال پر رکھی اس لیے زیادہ تر شعری انداز اختیار کیا گیا۔ جزئیات کے بجائے اختصار اور وضاحت کی بجائے رمز و ایما کو اہمیت دی گئی۔ شعری عناصر کی موجودگی میں افسانے کی فضا نثری نظم سے قریب تر ہو گئی اور لطافت و شیرینی کا جو رویہ شاعری کے ساتھ مخصوص تھا افسانے میں بھی پیدا ہو گیا، بقول بلراج کومل: افسانے کا زبان کے سلسلے میں رویہ بنیادی طور پر شاعری کا رویہ ہے۔ الفاظ کو غیر منطقی اور غیر بیانیہ انداز میں استعمال کرنے کا رویہ ہے۔

روایتی یا کلاسیکی افسانے کی تعریف میں کہانی کے مرکزی خیال اور زندگی کے بارے میں مصنف کے نقطۂ نظر کا جو حوالہ موجود ہے، جدیدیت نے اس کی شکل بھی تبدیل کر دی۔ مرکزی نقطہ اس وقت سامنے آتا ہے جب کوئی عمل سیدھے سبھاؤ ایک ہی تسلسل میں ہلکے ہلکے خم لیتا آغاز ہوا اور انجام پا جائے۔ یہ عمل چاہے خط مستقیم پر ہو، چاہے دائروی یا چاہے کسی بھی رخ پر، اس کی ٹھوس پہچان کے نقطے بہر حال مرتب ہو ہی جاتے ہیں۔ کلاسیکی افسانہ اپنی متنوع گردشوں کے باوجود ایک پابند عمل افسانہ تھا۔ جاندار کرداروں اور واقعات کا ایک ایسا مرکب جسے عام فہم انداز میں پلاٹ کی لڑی میں پرو دیا گیا ہو۔ اسی لڑی میں سے کہانی کا مرکزی خیال بھی نکل آتا تھا اور مصنف کا تصور حیات بھی، کیوں کہ یہی فن کی تخلیق کا مطمح نظر تھا۔ رومانیوں اور حقیقت پسندوں نے زندگی اور اس کے مسائل کو جس طرح دیکھا یا عصری حقائق کی جو تعبیر کی وہ اس عہد میں فن کی دیگر قدروں پر کچھ اس انداز سے غالب ہے کہ اس کو پہچاننا چنداں مشکل نہیں۔ جدید افسانے میں موضوع پر ہیئت کو ترجیح اور اسلوبی و تکنیکی توڑ پھوڑ کے نتیجے میں یہ صورت حال یکسر بدل گئی۔ مرکزی خیال کے ڈانڈے خیالات کی بھرمار میں الجھ کے رہ گئے اور زندگی کے بارے میں کوئی طے شدہ پروگرام نہیں تھا اور نا ہی کسی نظریے یا عقیدے کی ترویج کے لیے ادب تخلیق کرنا مقصود تھا۔ اس لیے افسانوں میں مرکزی خیال ان معنوں میں ابھرتا دکھائی نہیں دیتا جو ترقی پسندوں یا رومانیوں کے ہاں معیار بنا رہا۔ جدید افسانہ نگاروں نے زندگی کے کسی مخصوص زاویے سے دیکھنے کے بجائے مختلف زاویوں سے دیکھنے اور اس کی تعبیر کرنے کی سعی کی۔ اجتماع کے بجائے فرد کو زیادہ فوکس کیا گیا اور خارج میں زندگی کے موجود تسلسل کے بجائے داخلی دنیاؤں کو اہمیت دی گئی۔ اب افسانے میں زندگی کا کوئی ایک رخ، زاویہ یا تصور نہیں بلکہ متنوع شخصی تصورات گھل مل کر سامنے آنے لگے اور چوں کہ ان کا اظہار علامتی، اساطیر اور تجریدی سطح پر ہوا اس لیے کسی ایک نقطے پر ان کے پھیلاؤ کو سمیٹنا ممکن نہ رہا۔

☆☆☆☆

کتابیات

بنیادی مواد:

نمبرشمار	مصنف	کتب	مقام اشاعت	سن اشاعت
۱۔	انتظار حسین	جنم کہانیاں	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۸۷ء
۲۔	اسلم جمشید پوری	احمد ندیم قاسمی کے افسانے	ماڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی	۲۰۰۷ء
۳۔	اطہر پرویز	بیدی اور ان کے افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۲۰۱۳ ء
۴۔	اعظم کریوی	کنول اور دیگر افسانے	عبدالحق اکیڈمی دکن	۱۹۴۴ء
۵۔	اقبال متین	شہر آشوب	گونج پبلکیشنز نظام آباد	۲۰۰۳ء
۶۔	اقبال متین	اقبال متین کے افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی	۲۰۰۹ء
۷۔	حامدی کاشمیری	افسانہ تجزیہ	مکتبہ جامع لمیٹڈ دہلی	۲۰۰۶ء
۸۔	رام لعل	خواجہ احمد عباس کے افسانے	سیمانت پرکاشن دریا گنج نئی دہلی	۱۹۹۳ء
۹۔	رام لال۔اظہر عثمانی	نیا اردو افسانہ، ایک انتخاب	نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا	۱۹۹۴ء
۱۱۔	راجندر سنگھ بیدی	دانہ ودوام	مکتبہ جامع لیمیٹڈ دہلی	۲۰۰۷ء
۱۲۔	طارق چھتاری	باغ کا دروازہ	مسلم ایجوکیشنل پریس، علی گڑھ	۲۰۰۱ء
۱۳۔	سریندر پرکاش	بازگوئی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی	۱۹۸۸ء
۱۴۔	سرندر پرکاش	حاضر حال جاری	تخلیق کار پبلشرز	۲۰۰۲ء
۱۵۔	عبدالصمد	کاغذ کی دھجیاں	ایجوکیشنل بک ہاؤس دہلی	۱۹۹۶ء
۱۶۔	عصمت چغتائی	لحاف اور دیگر افسانے	ساقی بک ڈپو دہلی	۲۰۰۷ء
۱۷۔	عصمت چغتائی	دو ہاتھ	مکتبہ جامع لمیٹڈ دہلی	۲۰۱۲ء
۱۸۔	قرۃ العین حیدر	روشنی کی رفتار	ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ	۱۹۸۲ء
۱۹۔	قمر رئیس	پریم چند کے نمائندہ افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ	۲۰۰۷ء
۲۰۔	قمر رئیس	نمائندہ اردو افسانے ۱۹۹۰ء تک	اردو اکاڈمی دہلی	۲۰۱۴ء
۲۱۔	قمر رئیس	آزادی کے بعد دہلی میں اردو افسانہ	اردو اکاڈمی دہلی	۲۰۱۱ء
۲۲۔	مشرف عالم ذوقی	لینڈ اسکیپ کے گھوڑے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی	۲۰۰۴ء
۲۳۔	مشرف عالم ذوقی	جدید اردو افسانے	نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا دہلی	۲۰۱۴ء
۲۴۔	محمد بیگ احساس	حنظل	مکتبہ شعر وحکمت، حیدرآباد	۱۹۹۳ء
۲۵۔	جوگیندر پال	پریم چند کی کہانیاں	قومی کونسل دہلی	۱۹۸۳ء

۲۶	کرشن چندر	طلسم خیال	ناشر مکتبہ اردو، لاہور	۱۹۳۹ء
۲۷۔	ایضاً	ہم وحشی ہیں	اشیا پبلشیرس نئی دہلی	۲۰۰۲ء
۲۸۔	گوپی چند نارنگ	انتظار حُسین اور انکے افسانے	ایجوکیشن بُک ہاوس، علی گڈھ	۱۹۸۴ء
۲۹۔	جوگیندر پال	پچپیں	اردو اکادمی دہلی	۲۰۰۹ء
۳۰۔	پیغام آفاقی	مافیا	عفیف آفسیٹ پرنڑرس	۲۰۰۹ء
۳۱۔	جیلانی بانو	راستہ بند ہے	عفیف آفسیٹ پرنڑرس	۲۰۱۲ء
۳۲۔	عبدالصمد	میوزیکل چیر	ایجوکیشن بُک ہاوس، دہلی	۲۰۱۲ء
۳۳۔	رشید امجد	تمنا بے خواب	پورب اکادمی، اسلام آباد	۲۰۰۷ء
۳۴۔	دیپک بدکی	ادھورے چہرے	عفیف پرنٹرس، دہلی۔۶	۲۰۱۴ء
۳۵۔	حامدی کشمیر	شہر افسوس	کمپیوٹر سٹی راجباغ، سرینگر	۲۰۰۹ء
۳۶۔	عصمت چغتائی	دو ہاتھ	مکتہ جامعہ لمیٹیڈ، جامہ نگر، دہلی	۲۰۱۲ء
۳۷۔	شوکت حیات	گنبد کے کبوتر	عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی	۲۰۱۰ء
۳۸۔	سرخ وسیاہ	بلراج مین را	کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی	۲۰۰۴ء
۳۹۔	ریزہ ریزہ حیات	دیپک بُدکی	میزان پبلیشرز، سرینگر کشمیر	۲۰۱۱ء
۴۰۔	انگارے	سجاد ظہیر	نظامی پریس	۱۹۳۲ء
۴۱۔	ڈار سے بچھڑے	سید محمد اشرف	تخلیق کار پبلیشرز، دہلی	۱۹۹۴ء
۴۲۔	ریت ریت لفظ	حمید سہروری	اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد	۱۹۸۰ء
۴۳۔	لمحہ لمحہ زندگی	محمود واجد	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۰ء
۴۴۔	قمر رئیس، عاشور کاظمی۔	نمائندہ اردو افسانے	اردو اکادمی	۲۰۰۳ء
۴۵۔	جیلانی بانو	روز کا قصہ	نفیس اکادمی، کراچی	۱۹۹۵ء
۴۶۔	ابن کنول	بند راستے	فائن آفسیٹ ورکس، دہلی	۲۰۰۰ء
۴۷۔	خالد جاوید	آخری دعوت	پیگوئن بکس انڈیا	۲۰۰۷ء

ثانوی مواد

۱۔	آصف اقبال، ڈاکٹر	جدید افسانہ تجربے اور امکانات	ایجوکیشن پبلشنگ ہاؤس دہلی	۲۰۰۷ء
۲۔	احتشام حسین	روایت اور بغاوت	ادارہ اشاعت اردو، حیدر آباد	۱۹۴۷ء
۳۔	انیس اشفاق، ڈاکٹر	اردو غزل میں علامت نگاری	اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۹۵ء
۴۔	انتظار حسین	علامتوں کا زوال	مکتبہ جامعہ لمٹیڈ دہلی	۲۰۱۱ء
۵۔	جعفر مہدی	اردو افسانے کے اُفق	نصرت پبلی کیشنز، لکھنؤ	۱۹۸۳ء
۶۔	شمیم حنفی	ہم سفروں کے درمیان	انجمن ترقی اردو (ہند)	۲۰۰۵ء

نمبر	مصنف	کتاب	ناشر	سال
۷۔	جمال آرا نظامی	اردو میں افسانوی ادب	ایجوکیشن بک ہاوس، علی گڑھ	۱۹۸۴ء
۸۔	دُردانہ قاسمی	داستان، ناول اور افسانہ	ایجوکیشن بک ہاوس، علی گڑھ	۱۹۹۹ء
۹۔	سلیم اختر، ڈاکٹر	افسانہ حقیقت سے علامت تک	اُردو رائٹرس گلڈ۔الہ باد	۱۹۸۰ء
۱۰۔	سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر	جدید افسانے کے رجحانات	انجمن ترقی اردو پاکستان	۲۰۰۰ء
۱۱۔	شمس الرحمٰن فاروقی	افسانے کی حمایت میں	مکتبہ جامعہ لیمیٹڈ، نئی دہلی	۱۹۸۲ء
۱۲۔	شمس الرحمٰن فاروقی	داستان امیر حمزہ کا مطالعہ	قومی کونسل برائے فروغ زبان اردو، دہلی	۱۹۹۹ء
۱۳۔	شفیق انجم، ڈاکٹر	اردو افسانہ (بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں اور رجحانات کے تناظر میں	پورب اکادمی، اسلام	
۱۴۔	صاحب علی، ڈاکٹر	اردو افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ	ایجوکیشن بک ہاوس، دہلی	۲۰۰۸ء
۱۵۔	علی حیدر ملک	افسانہ اور علامتی افسانہ	جے۔آر۔آفسیٹ پرنٹرنئی دہلی	۱۹۹۹ء
۱۶۔	فرمان فتح پوری، ڈاکٹر	اردو افسانہ اور افسانہ نگار	گنج شنکر پرنٹنگ پرس، لاہور	۲۰۰۰ء
۱۷۔	قمر رئیس پروفیسر (مرتب)	نیا افسانہ	اردو اکادمی دہلی	۲۰۰۱ء
۱۸۔	قمر الہدیٰ فریدی	اردو داستان (تحقیق وتنقید)	ایجوکیشن بک ہاوس، علی گڑھ	۲۰۰۰ء
۱۹۔	گوپی چند نارنگ	اردو افسانہ روایت اور میلانات	ایجوکیشن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی	۲۰۰۰ء
۲۰۔	گوپیچند نارنگ (مُرتب)	بیسویں صدی میں اردو ادب	ساہتیہ اکادمی	۲۰۰۲ء
۲۱۔	گوپی چند نارگ	اردو افسانہ روایت اور مسائل	ایجوکیشن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۰ء
۲۲۔	ایضاً	نیا اردو افسانہ	اردو اکادمی، دہلی	۱۹۸۸ء
۲۳۔	گیان چند جین	اردو کی نثری داستانیں	اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ	۱۹۸۷ء
۲۴۔	مجید مُضمر، پروفیسر	اردو کا علامتی افسانہ	نیو لیتھو آرٹ پریس دہلی	۱۹۹۰ء
۲۵۔	منظر علی اعظمی	اردو میں تمثیل نگاری	انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی	۱۹۹۲ء
۲۶۔	میر امن (مرتب رشید حسن خان)	باغ و بہار	مکتبہ جامعہ لیمیٹڈ، نئی دہلی	۱۹۶۵ء
۲۷۔	نگہت ریحانہ، ڈاکٹر	اردو مختصر افسانہ (فنی وتکنیکی مطالعہ)	ایجوکیشن پبلیشنگ ہاوس، دہلی	۱۹۸۶ء
۲۸۔	وقار عظیم	نیا افسانہ	ایجوکیشن پبلیشنگ ہاوس، علی گڑھ	۱۹۹۶ء
۲۹۔	ایضاً	فنِ افسانہ نگاری	ایضاً	۱۹۹۷ء
۳۰۔	ایضاً	داستان سے افسانے تک	اعتقاد پبلیشنگ ہاوس، دہلی	۱۹۹۴ء
۳۱۔	قاضی عابد، ڈاکٹر	اردو افسانہ اور اساطیر	شعبۂ اردو زکریا یونیورسٹی، ملتان	۲۰۰۲ء
۳۲۔	نور شاہ	جموں کشمیر کے اردو افسانہ نگار	میزان مبلشرز	۲۰۱۱ء
۳۳۔	مرزا حامد بیگ	اردو افسانے کا منظر نامہ	براؤن بک پبلی کیشنز نئی دہلی	۲۰۱۴ء

۳۴۔	فوزیہ اسلم	اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات	عفیف آفسیٹ پرنٹرس	۲۰۰۹ء
۳۵۔	اختر انصاری	اردو فکشن؛ بنیادی وتشکیلی عناصر	دارالاشاعت ترقی، دہلی	۱۹۸۴ء
۳۶۔	انتظار حسین۔آصف فرخی	انتخاب۔'پاکستانی کہانیاں'	ساہتیہ اکادمی	۱۹۹۸ء
۳۷۔	رام لعل	اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا	سیمانت پرکاش، نئی دہلی	۱۹۷۵ء
۳۸۔	طارق چھتاری	جدید افسانہ۔اردو، ہندی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۹۲ء
۳۹۔	نگہت ریحانہ	تنقید کے مثبت رویے	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۹۷ء
۴۰۔	بیگ احساس	شور جہاں	مکتبہ شعر وحکمت، حیدرآباد	۲۰۰۵ء
۴۱۔	نجمہ رحمانی، ڈاکٹر	جدید غزل کی علامتیں	ایم۔آر۔پبلی کیشنز، نئی دہلی	۲۰۰۵ء

ا۔اردو انسائیکلو پیڈیا　لاہور، راولپنڈی،　تیسرا ایڈیشن　کراچی۔۱۹۸۴ء

رسائل وجرائد:

ا۔	ماہنامہ ''شب خون''	شمارہ ۴۷، اپریل	۱۹۲۰، الہ آباد
۲۔	ماہنامہ ''کتاب لکھنؤ''	شمارہ ۱۰۷، مارچ	۱۹۷۰، لکھنؤ
۳۔	ماہنامہ ''آجکل''	شمارہ ۶، جلد ۶۲، جنوری	۲۰۰۴ء
۴۔	ماہنامہ ''آجکل''	شمارہ ۱۲ جلد ۶۱، جولائی	۲۰۰۳ء
۵۔	ماہنامہ ''آجکل''	شمارہ ۱۰ جلد ۶۲، مئی	۲۰۰۴ء
۶۔	ماہنامہ 'ایوانِ اردو'' نئی دہلی	شمارہ ا جلد ۱۷، مئی	۲۰۰۳ء
۷۔	سہ ماہی ''استعارہ''	شمارہ ۱۱ جلد ۱۰،	۲۰۰۳ء
۸۔	ماہنامہ 'انشاء'' کلکتہ	شمارہ، جلد ۲۳، نومبر۔دسمبر	۲۰۰۸ء
۹۔	ماہنامہ ''شاعر''	شمارہ ۵، جلد ۴۹	۱۹۷۸ء
۱۰۔	ماہنامہ ''اردو دنیا'' نئی دہلی	اگست	۲۰۰۳ء
۱۱۔	ماہنامہ 'اردو اخبار'' اسلام آباد	نومبر....	۲۰۰۸ء
۱۲۔	''خدا بخش لائبری جرنل'' پٹنہ	شمارہ ۱۱۶، جون	۱۹۹۹ء
۱۳۔	سہ ماہی ''جہانِ اردو'' دربھنگہ	شمارہ ۴۹۔۵۰ جلد ۱۳، جنوری تا جون	۲۰۱۳ء
۱۴۔	شاعر افسانہ نمبر	بمبئی، جون، جولائی، اگست	۲۰۰۵ء
۱۵۔	الفاظ (افسانہ نمبر)	علی گڑھ	۱۹۸۱ء
۱۶۔	شب خون	جلد ۵، شمارہ ۱۰۳۔الہ آباد	۱۹۷۷ء
۱۷۔	عصری ادب	پاکستانی اردو ادبی نمبر، لاہور	۱۹۸۷ء
۱۸۔	شاعر (افسانہ نمبر)	ممبئی	۱۹۸۱ء

۱۹۔ آجکل جلد٦،شمارہ۔ا۔اگست ۱۹۹۷ء

۲۰۔ الفاظ جلد٦،شمارہ۴،۳۔مئی تا اگست ۱۹۸۱ء

۲۱۔ شب خون جلد۷،شمارہ۵۷۔اگست ۱۹۷۲ء

۲۲۔ شب خون جلد۴۰،شمارہ۲۹۳۔جون تا دسمبر ۲۰۰۵ء

۲۳۔ فنون جلد۴،شمارہ۲۔دسمبر ۱۹٦٦ء

۲۴۔ فنون جلد۵شمارہ۲۔ا،اپریل ۱۹٦۸ء

۲۵۔ نیادور شمارہ۸۲۔۸۱،جولائی ۱۹۸۷ء

ENGLISH BOOKS:

1.Ensycholopaedia of Poetry & Poetics

2.Ensyclopaedia of Britianica

3.Philosophy In a New Key by Susenne K. Lanker

(A Mentor Book Published by The New American Libaray)

4.New Laroussses Ensycholopedia Of Mythology by Robert Graves

(Cresent Books New York 1987)

5.Pattern & Growth of Personality by G. H. Allport

6.Myth, The Critical Idom by K.K Ruthven

(Melhuren & Co London) 1976,

7.The Ensycholopedia of Americana,

(International Edition, Grolier USA Vol; 19)

8.The New Book of Knowledge, Grolier Incorporelia ... 1986 vol 12.,

9.Myth & Mythology by K. W Bolle

10.penguin books india ptd. delhi M. Asadudin The penguin books of classical stories

☆☆☆☆